

**Un Tranquillo Posto nel Cinema Italiano –
Uma análise da relação da obra do compositor Ennio Morricone com o
Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza e as transformações da
prática musical no cinema até a década de 1960.**

Vitor Ângelo Meneghetti Braz

Dissertação de Mestrado em Artes Musicais

Março, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizada sob a orientação científica:

Da Professora Doutora Isabel Pires, Professora Auxiliar do Departamento de Ciências Musicais e Investigadora do Centro de Estudo de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a meus pais, os quais jamais deixaram de me apoiar em minhas aventuras, mesmo àquelas que a seus olhos poderiam parecer as mais absurdas. Todo amor que pode ser dado a um filho, o tenho recebido deles desde sempre. Eterna gratidão e amor a vocês.

À minha orientadora da Universidade Nova de Lisboa, professora Doutora Isabel Pires, a qual acolheu o meu projeto com muita paciência e sabedoria, principalmente diante das mudanças ao longo do caminho.

Ao professor Doutor Maurizio Corbella, da *Università di Milano* em Itália, o qual durante minha estadia no país foi um grande guia em minhas pesquisas sobre o estudo da música para cinema, de forma muito atenciosa e acolhedora.

Agradeço ainda a meu primo e amigo Fernando Garcia, Mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (BR), pela ajuda ao ler meus primeiros rascunhos e, também pelas palavras de conforto em meus momentos de “desespero” enquanto discípulo iniciante no mundo acadêmico.

À *Associazione Nuova Consonanza*, em Roma. Nomeadamente Patrizia Francescon Sbordoni, a qual me recebeu no escritório da associação e foi muito gentil e disponível ao me ajudar com informações, documentos e livros, os quais foram importantes para a pesquisa.

Meu agradecimento mais especial à minha companheira de jornada, responsável principal pela minha iniciativa em ingressar no curso de mestrado, minha esposa Daniela Mota. Sem seu carinho, paciência, ajuda, compreensão e principalmente seu amor, nada disso teria saído do campo dos sonhos para a realidade. Além de ser o principal alento e alegria de minha existência dia após dia.

UN TRANQUILLO POSTO NEL CINEMA ITALIANO¹ –

UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE A OBRA DO COMPOSITOR ENNIO MORRICONE COM O GRUPPO DI IMPROVVISAZIONE NUOVA CONSONANZA E AS TRANSFORMAÇÕES DA PRÁTICA MUSICAL NO CINEMA ATÉ A DÉCADA DE 1960.

VITOR ÂNGELO MENEGHETTI BRAZ

RESUMO

Com o objetivo de contribuir à documentação histórica das práticas das artes musicais no contexto cinematográfico europeu, este trabalho analisará de forma breve as transformações ocorridas no cinema italiano desde a chegada dos *talkies*² até a década de 1960. Para isso será utilizado como estudo de caso, o trabalho do compositor romano Ennio Morricone juntamente com o *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* no filme *Un tranquillo posto di campagna* (1968), dirigido por Elio Petri. Sempre no âmbito músico-fílmico, será igualmente considerado o contexto histórico e social das práticas em cada período citado, que vai dos anos de 1920 aos de 1960, sendo esta última década a de principal interesse neste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema italiano; música para cinema; filmes; Ennio Morricone; Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza; Un tranquillo posto di campagna.

¹ Referência ao título do filme analisado no trabalho *Un tranquillo posto di campagna*, o qual pode ser livremente traduzido à língua portuguesa como *Um lugar tranquilo no campo*.

² Assim chamados os filmes (a partir da década de 1920) beneficiados com as tecnologias que possibilitaram a pós-sincronização de sons gravados com as imagens, em uma substituição ao que se chama hoje de “filmes mudos”.

UN TRANQUILLO POSTO NEL CINEMA ITALIANO³ –

AN ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE WORK OF COMPOSER ENNIO MORRICONE ALONG WITH THE GRUPPO DI IMPROVVISAZIONE NUOVA CONSONANZA AND THE TRANSFORMATIONS IN FILM MUSIC PRACTICES UNTIL THE 1960s.

VITOR ÂNGELO MENEGHETTI BRAZ

ABSTRACT

Aiming to contribute to the historical documentation of the musical practices in the art of cinema in Europe, it will be analysed in this work the transformations occurred in Italian cinema from the arrival of the *talkies*⁴ until the 1960 decade. In order to do so, it will be useful as a case study the work of roman composer Ennio Morricone along with the *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* for the film *Un tranquillo posto di campagna* (1968), directed by Elio Petri. Always in the music-filmic practices context, some light will be shed over the historical and social scopes for each period mentioned – from the 1920's to the 1960's – the latter being of the greatest interest for us here.

KEYWORDS: Italian cinema; film music; movies; Ennio Morricone; Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza; Un tranquillo posto di campagna.

³ A reference to the Italian title of the film which is the base for analysis in this work: *Un tranquillo posto di campagna*. The same title in English is *A quiet place in the country*.

⁴ Term used to refer to the movies (from the 1920s) which were benefited with technologies that made possible the post-synchronization of sound and image, substituing the so-called today “silent film”.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo 1 – Transformações na música e no cinema em Itália na primeira metade “del novecento”: Entre imagens, sons, ruídos e ruínas	5
1.1 A chegada da voz no cinema italiano: Os <i>talkies</i> como instrumento político no regime fascista	5
1.2 Segunda Guerra Mundial: Das ruínas ao cinema neorrealista	10
1.3 De uma Itália rural para um país industrializado: Mudanças no paradigma cultural	16
1.4 Consumismo, poesia e experimentalismo: O cinema autoral dos anos 60 em Itália	21
Capítulo 2 – <i>Il Maestro</i> Ennio Morricone	32
2.1 De pai para filho: Primeiros ensinamentos e formação musical	32
2.2 Darmstadt 1958: Provocações musicais e serialismo	33
2.3 O arranjador: Os primeiros trabalhos e a responsabilidade de um pai de família	39
2.4 Música para as telas: Primeiras experiências no cinema.....	42
2.5 A criação do <i>Spaghetti Western</i> : As colaborações com Sergio Leone e as primeiras experimentações	44
2.6 Improvisando uma nova estética: Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza	54
Capítulo 3 – Estudo de caso	66

3.1 Metodologia para análise	66
3.1.1 Michel Chion: Análise e métodos de observação	66
3.1.2 Sergio Miceli: <i>Musica per film</i>	69
3.2 Un tranquillo posto di campagna	75
3.3 Análise da música de Ennio Morricone com o Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza no filme de Elio Petri	79
3.4 A obra em seu contexto social e histórico	95
Conclusão	99
Referências Bibliográficas	103
Lista de Figuras	107
Lista de Tabelas	108

INTRODUÇÃO

O compositor italiano Ennio Morricone (1928-) é um dos nomes mais conhecidos da música italiana e europeia para cinema, ainda vivo. Suas colaborações em filmes o levaram a um reconhecimento internacional tendo ganhado vários prêmios dentro de seu país e fora dele. *Il Maestro*, como gosta de ser chamado, Ennio Morricone conseguiu, ao longo de quase 60 anos de carreira e mais de 400 filmes em seu currículo, ser eclético e diversificar suas composições ao longo dos anos, criando estéticas e inovações na música para o cinema italiano e mesmo mundial.

O início de seus trabalhos no cinema teve início na década de 1960, época que foi marcada pelo movimento *avant-garde*⁵, o qual trouxe consigo uma grande onda de experimentação e busca por novos caminhos na música italiana e europeia. As experimentações continuaram depois disso, mas foi neste período que mais se desenvolveram. É também importante considerar as grandes mudanças a nível mundial que estavam a acontecer, tanto no meio social como no meio artístico. É neste período que se incluem as experimentações de Morricone com o *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, a partir daqui referido apenas como *GINC*, do qual faria parte a partir do ano de 1965, e que podem ter trazido uma importante colaboração para o cinema através de parcerias como a com o cineasta Elio Petri⁶.

Em especial nas décadas de cinquenta e sessenta, esta última na qual Morricone iniciou sua carreira, ocorreram transformações no que diz respeito à música no cinema, gerando inovações que pouco foram analisadas e documentadas. Sobre essas inovações, Michel Chion afirma:

“[...] assumiram diversas formas: a pesquisa de novos estilos musicais, mais “modernos” (música atonal, eletrônica), ou ao contrário, muito “popular”, advindas de novos âmbitos: jazz, repertório clássico, fórmulas instrumentais

⁵ Movimento de vanguarda, traduzido ao português.

⁶ Elio Petri (1929-1982) foi um diretor de cinema italiano o qual obteve grande reconhecimento principalmente com os filmes *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), filme este que recebeu o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes (edição de 1970) e o prêmio do Oscar de melhor filme em língua estrangeira na edição da premiação de 1971; e *La classe operaia va in paradiso* (1971), filme que também recebeu o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes, na edição de 1972, além de outros prêmios.

*diversas [...] Esta mudança radical nem sempre consta nos dicionários e coleções [...]”*⁷ (Chion, 2007, p. 83)

Apesar da relevante quantidade de obras de cunho mais experimentais de Morricone, estas são muito pouco documentadas e/ou analisadas, sendo os trabalhos nos quais mais se encontram materiais publicados (críticas, estudos acadêmicos e documentação histórica) são os que se referem à sua colaboração com o diretor italiano Sergio Leone, com o qual ficou conhecido principalmente com a Trilogia dos Dólares⁸.

Pouca documentação se encontra, principalmente no que diz respeito ao tipo de música feita para filmes que fugia ao sistema de notação musical utilizada na Europa. Uma das hipóteses para tal fato pode ser, portanto, a dificuldade de se analisar um tipo de música que não deriva de partituras. Soma-se ainda, no caso do *GINC*, o fato de serem composições criadas a partir da improvisação. Uma segunda hipótese seria uma marginalização da prática da improvisação quando aplicada ao cinema, pois segundo Renata Scognamiglio, “[...] o desenvolvimento das tecnologias de som sincronizados [...] teria levado mais ainda a uma marginalização do elemento improvisacional na música para filmes [...]”⁹ (In Sbordonni & Rostagno, 2018, p. 191). Ou seja, esta segunda hipótese pode ser derivada de uma pouca utilização da técnica de improvisação musical em Itália no período da década de 1960.

Além disso, num contexto mais amplo, estudos científicos sobre música nos filmes ainda são poucos se considerarmos que a chegada dos *talkies* já está à beira de completar 100 anos. Manter a prática bem documentada desde seus primeiros anos até o presente é de suma importância para a evolução constante da mesma. Segundo o

⁷ “[...] ha assunto più forme: ricerca di nuovi stili musicali, più “moderni” (musica atonale, elettronica), o al contrario più “popolari”, prestiti da nuovi ambiti: jazz, repertorio classico, formule strumentale diverse [...] Questo cambiamento radicale non sempre appare nei dizionari e nelle raccolte [...]”. Tradução própria.

⁸ Sergio Leone (1929-1989), diretor de cinema italiano, ficou conhecido principalmente pelos filmes que dirigiu no gênero *western*. Seus primeiros três filmes no gênero ficaram conhecidos justamente como a *Trilogia del Dollaro*, ou seja, a Trilogia dos Dólares traduzindo do italiano. Os três filmes são: *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966).

⁹ “[...] the development of synchronized sound Technologies [...] would have then led to a further marginalization of the improvisational element in film music [...]”. Tradução própria.

professor Doutor Maurizio Corbella, da *Università di Milano*, especialmente em Itália o resgate e documentação das práticas musicais para o cinema do século passado é dificultado pelas próprias características das mesmas em cada período da história. Isto porque muitas vezes eram frutos da criatividade que seus empreendedores (técnicos, diretores, compositores, etc.), diante das específicas necessidades e desafios de cada obra em particular, conseguiam superar, mas sem que essas práticas fossem devidamente documentadas na época¹⁰. Sendo assim, a maneira com que foram realizadas muitas destas soluções criativas acabarão por se perder ao longo dos anos se não forem preservadas e documentadas no presente (a não contar as que possivelmente já se perderam).

Desta maneira, o presente trabalho tem como objetivo analisar a parceria entre Ennio Morricone e o *GINC*, tendo como estudo de caso o filme *Un tranquillo posto di campagna*¹¹ de 1968, dirigido por Elio Preti. O contexto histórico das várias transformações no cinema italiano desde o fim da era dos filmes chamados ‘mudos’ até a década de 1960 será considerado para que se possa entender melhor o período em que a música do filme foi concebida. Essa análise pode ser relevante para se entender melhor as práticas experimentais na música do cinema italiano, bem como estimular novas pesquisas sobre outros compositores que também recorreram a elas.

Para fazer a identificação das mutações ocorridas na arte de se fazer música para o cinema no período referido, além da análise do objeto de estudo, este trabalho se divide em três capítulos. O primeiro tem como principal objetivo apresentar, de forma resumida, algumas das importantes fases do cinema italiano e da música aplicada aos filmes, de forma a elucidar o contexto sociocultural em que as mesmas ocorreram. Seria impossível resumir em poucas páginas uma história rica e complexa no que concerne à Itália, ainda mais quando se fala de forma entrecruzada de duas artes tão vastas e importantes para o século XX como as artes musicais e cinematográficas. Ainda assim,

¹⁰ Comunicação pessoal com o professor.

¹¹ Título original em italiano. O filme será sempre referido dessa forma ao longo do trabalho.

essa breve exposição dos fatos será importante para a compreensão do contexto em que precedeu a criação da obra analisada neste trabalho.

Já no segundo capítulo o objetivo é oferecer uma breve apresentação da carreira do compositor até a década de 1960, pois o estudo de caso desse trabalho contemplará uma obra produzida e lançada nesta década. Alguns dos momentos chave de sua carreira que são importantes para se tentar analisar e compreender a obra em questão serão expostos com base em algumas das fontes biográficas sobre Morricone, incluindo por vezes as palavras do próprio encontradas em entrevistas que fazem parte de livros que lhe foram dedicados à sua obra. Portanto, e por motivos de objetividade, uma vez que este trabalho tem a intenção de pouco se estender na sua biografia, será feita uma breve seleção de alguns dos momentos de sua carreira que nos servirá como apoio para uma reflexão sobre o período aqui estudado.

No terceiro e último capítulo será analisada a obra musical de Ennio Morricone juntamente com o *GINC* no filme *Un tranquillo posto di campagna*, de Elio Petri, o qual conta pela primeira vez com a participação do *GINC* na música de Morricone aplicada ao cinema.

Levando em consideração que, tanto Michel Chion¹² e Sergio Miceli¹³ consideram que não há um método universal para se analisar o conteúdo musical de um filme, é importante que nos apoiemos nas obras direcionadas ao estudo dos sons e da música no cinema não como metodologias específicas de análise musico-fílmica, mas como suporte auxiliar no que se refere ao campo mais técnico da análise quando necessário. Uma análise simplesmente musical seria aqui inadequada por dois motivos: primeiramente por se tratar de uma música para imagens, ou seja, pertencente ao campo audiovisual, e segundo, por se tratar de uma música feita a partir da improvisação através de sons pouco usuais, como por exemplo um piano tocado pelas cordas e não pelas teclas – prática recorrente no trabalho do *GINC*.

¹² Michel Chion (1947-) é um compositor e teórico francês que escreveu vários livros dedicados ao som no cinema.

¹³ Sergio Miceli (1944-2016) foi um musicologista italiano que se dedicou à análise da música para filmes, escrevendo vários livros sobre o tema. Grande parte de suas análises se dedicaram às obras de Ennio Morricone para o cinema.

1. TRANSFORMAÇÕES NA MÚSICA E NO CINEMA EM ITALIA NA PRIMEIRA METADE “DEL NOVECENTO”¹⁴: ENTRE IMAGENS, SONS, RUÍDOS E RUÍNAS.

Este capítulo será centrado no cinema entre anos de 1920 a 1960. Este limite temporal deve-se ao fato de ser esta década de 1960 que marca o início da carreira de Morricone no cinema, servindo este capítulo primeiro como uma base para se entender as transformações que possam ter influenciado o trabalho do compositor neste período.

1.1 A chegada da voz no cinema italiano: Os *talkies* como instrumento político no regime fascista.

A chegada da voz no cinema, trazendo a denominação na língua inglesa *talkies* para os filmes beneficiados com tal tecnologia¹⁵ ocorreu na mesma década em que Mussolini estava no poder de uma Itália que viria a passar pelo dito *ventennio nero*¹⁶ - regime ditatorial fascista que iria impor restrições, através do prolongamento (e intensificação) de uma censura que já vinha desde 1913¹⁷, em vários ramos da arte, dentre elas o cinema. Sob a égide desse regime, não devemos esquecer que importantes instituições seriam criadas, mesmo que a princípio para servir convenientemente como propaganda do regime, já que Mussolini percebera o forte apelo que o cinema tinha sobre o público. Ainda assim, estas instituições que se tornariam marcos na história do cinema italiano, perdurariam mesmo depois do fim da Segunda Grande Guerra e da queda de Mussolini. Dentre elas me refiro ao Centro Sperimentale di Cinematografia

¹⁴ Refere-se ao século XX.

¹⁵ A evolução das técnicas de inserção de som nos filmes pode ser vista com mais detalhes em Harper (2009, pp. 20-25).

¹⁶ Como foram chamados os vinte anos de duração da ditadura fascista de Mussolini em Itália, de 1922 a 1943.

¹⁷ Neste ano foi criado o *Escritório Geral para a Revisão de Filmes* (tradução própria do italiano) onde todos os filmes a serem exibidos no país tinham de passar para serem “revisados”, o que significava que seriam submetidos a uma censura caso tivesse qualquer aspecto que não estivesse nos padrões desejados pelo governo do Rei. (Sisto, 2014, p. 27)

surgido em 1935 e Cinecittà em 1937. Tais instituições contribuiriam para as décadas subsequentes: vários diretores, técnicos, editores e operadores de câmara, por exemplo, que se engajariam no florescimento do neorrealismo no cinema italiano pós-guerra, tiveram suas formações lá (Cardullo, 2008).

Em relação ao som de música e sonoplastia, sabemos que estes já faziam parte das projeções desde antes, no entanto, diante da chegada dos *talkies*, os sons poderiam então ser sincronizados com as imagens já na pós produção do filme e não dependeriam de performances de músicos ao vivo (com partituras ou improvisação) e de responsáveis por efeitos sonoros – característica comum na era do cinema mudo. Cada projeção seria então idêntica às outras em relação ao som, se tornando, consequentemente, uma obra mais homogênea e coerente a partir da proposta concebida por seus criadores, uma vez que sempre seriam projetados exatamente o mesmo som e imagem sincronizados nos mesmos pontos a cada sessão do filme. Sem contar com vários outros aspectos que derivariam da possibilidade de sincronização dos sons com as imagens, tanto tecnológicas quanto artísticas, que se testemunharia a partir de então no século XX, como por exemplo a precisão da gravação da sonoplastia (sons de passos, explosões, tiros, motores, água, etc.).

À época do fascismo em Itália, a entrada de filmes estrangeiros no país, principalmente aqueles vindos dos EUA, era vista de forma ambígua pelo regime. Isso pelo fato de que as aspirações políticas nacionalistas e unificadoras do país no período divergiam com a entrada de uma arte que trazia sons e imagens de uma outra cultura, de um outro ponto de vista sendo, para o regime era potencialmente uma espécie de ameaça à identificação cultural nacional (Sisto, 2014). No entanto o regime utilizou dessa possibilidade em benefício próprio de duas formas:

1. Com fins ideológicos: Os filmes estrangeiros tinham seus sons censurados (voz e música) e eram em seguida dobrados em italiano. Este processo tinha o objetivo de unificar o país através da língua, eliminando os dialetos (falados em diferentes regiões em todo o país) e estabelecendo um idioma definitivo e único. Além de tentar fazer com que a cultura estrangeira fosse ridicularizada, já que a dobragem permitia alterar os diálogos como bem queriam os censuradores, podendo o filme se tornar alvo até mesmo de anedotas pelo espectador em virtude da possível incongruência entre o que

era dito pelos atores e suas ações nas imagens. Segundo Sisto, “Este pensamento [...] sugere a mim uma ideia da dobragem como recurso que, se encaixando perfeitamente na agenda fascista e minando a consistência fílmica estrangeira, criou a base para uma silenciosa e patológica recusa, no mínimo, da cinematografia alheia” (2014, p. 25)¹⁸.

2. Com fins económicos: A dobragem se tornou uma espécie de instituição no país pelo fato de que viria a ser amplamente utilizada (mesmo depois do fim da Segunda Guerra Mundial), inclusive em produções nacionais, prática que continuaria muito comum. Ainda no governo fascista, passou-se a cobrar uma taxa¹⁹ às distribuidoras para cada filme estrangeiro dobrado no país. Esta taxa era revertida como recurso de financiamento na produção de filmes nacionais. Além dessa taxa, foram inscritas outras premissas na lei: Para cada filme produzido no país, havia a isenção da taxa de dobragem para três produções estrangeiras; e nas salas de projeção, para cada filme estrangeiro exibido, outros três filmes nacionais deveriam também estar em cartaz (Sisto, 2014, p. 46).

A prática da dobragem na pós-sincronização dos filmes em Itália, tanto internacionais como nacionais tornou-se prática corrente. Este fato seria alvo em 1968 de um manifesto – Manifesto Di Amalfi – o qual contava com apoiadores que eram importantes nomes do cinema italiano, como os diretores Michelangelo Antonioni²⁰, Bernardo Bertolucci²¹, Pier Paolo Pasolini²², dentre outros. A ideia do manifesto era de que a prática da dobragem fosse uma escolha estética dos cineastas, e não uma imposição no fazer cinematográfico. No entanto, os mesmos diretores continuariam a utilizar amplamente a dobragem, assim como tantos outros diretores italianos.

¹⁸ “This thought [...] suggests to me the idea of dubbing as machinery that, perfectly fitting the fascista agenda and undermining the foreign film consistency, created the basis for a pathological unspoken dismissal of, at least, the filmic other”. Tradução própria.

¹⁹ Decreto n. 1414, de 1933 (Italia). Para saber mais sobre as novas leis de “liberdade” no cinema após o fim da Segunda Guerra Mundial que substituíram o decreto acessar: <http://www.edizionieuropee.it/LAW/HTML/50/zn88_02_004.html#_ART0001>

²⁰ Diretor italiano de cinema (1912-2007).

²¹ Diretor italiano de cinema (1941-2018).

²² Diretor italiano de cinema (1922-1975). Pasolini, além de guionista, escreveu peças de teatro, poesia, ensaios e novelas.

Mas não só a voz era alvo da censura no cinema italiano no *ventennio nero*, a música foi igualmente alvo de transformações em benefício ao regime, pois, ainda numa época em que era basicamente usada para ampliar as emoções das imagens assistidas, não seria adequada para o fascismo se viesse a exaltar emoções que pudessem reforçar positivamente a cultura estrangeira. Mario Quargnolo²³ dá um exemplo de como isso foi feito:

*Feux de Joie, de 1938, porém lançado em Itália somente em 1942, teve como superlativa e principal atração a música pop da banda Ray Ventura et ses collegians. A orquestra de Ray Ventura foi totalmente dublada por uma orquestra italiana a qual permaneceu anônima... Provavelmente eles não queriam fazer propaganda da música francesa, a qual foi cuidadosamente evitada até mesmo no rádio*²⁴. (como citado em Sisto, 2014, p. 35)

No exemplo de Quargnolo podemos notar de forma explícita a censura como uma arma ideológica, que tem como alvo mais uma vez aqui a cultura estrangeira, com a italianização da obra musical, e consequentemente da obra cinematográfica como um todo.

No que diz respeito às produções nacionais, Miceli (2009) divide o cinema em duas categorias (segundo o próprio seria uma divisão simplista, porém coerente com as delimitações de suas análises): a primeira diz respeito a um cinema com objetivos propagandísticos e a segunda, produções com objetivos de entretenimento e as quais eram “reflexo de imarcescível conformismo estabelecido pelo costume e cultura fascista”²⁵ (p. 306). Na primeira categoria, compositores musicais *blasonati*²⁶ que

²³ Mario Quargnolo (1922-2003) foi um historiador e crítico cinematográfico italiano.

²⁴ “*Feux de joie*, from 1938, but released in Italy only in 1942, had as its main superlative attraction the pop music band *Ray Ventura et ses collegians*. Well, Ray Ventura’s orchestra was totally dubbed by an Italian orchestra which remained anonymous... Probably they did not want to propagandize French music which was carefully avoided even on the radio”. Tradução própria.

²⁵ “[...] riflesso di un clima di immarcescibile conformismo instaurato dal costume e dalla cultura fascista [...]”. Tradução própria.

²⁶ Traduzindo para o português como “brasonados”. O que se pode entender do termo utilizado por Miceli é que se refere a compositores de um certo status conquistado na época.

tinham uma certa distinção por terem relações diretas com funcionários do governo fascista envolvidos com o cinema (e.g. Luigi Freddi, Vittorio Mussolini e Galeazzo Ciano), concebiam obras para filmes com contextos militares e de guerra, exaltando um nacionalismo e conquistas bélicas. Segundo Miceli “[...] se desenvolve, no entanto, uma produção filmico-musical privada de ambições e frequentemente sem dignidade”²⁷ (2009, p. 305).

Em relação à segunda categoria, a de filmes com fins de entretenimento, foram produções que refletiam um clima de conformismo e em certa medida uma submissão à cultura fascista, onde estariam, por exemplo, os filmes dos tipos *telefono bianco*²⁸, comédia burguesa e popular, bem como obras inspiradas pelo teatro musical que recontavam a vida de compositores célebres. Ainda segundo o autor, esta segunda categoria difere da primeira (em relação à música) apenas pela ausência dos compositores brasonados.

Não se deverá generalizar estas afirmações a todas as produções feitas nos vinte anos do regime fascista. Porém, podemos concluir sobre as considerações feitas neste capítulo, nos utilizando da afirmação de Miceli de que, nestes anos de fascismo, diferentemente de países como França, Inglaterra e Estados Unidos, a especialização do fazer musical para o cinema, de forma a criar uma “escola” de compositores dedicados a tal, não aconteceu em Itália. Além de que:

[...] salvo raras exceções, a mentalidade que preside na abordagem dos compositores da área culta denota a escassa capacidade – ou a recusa – de compreender a importância e o potencial da linguagem cinematográfica, as suas exigências musicais específicas, e são o reflexo de uma formação estética

²⁷ “[...] si sviluppa però una produzione filmico-musicale priva di ambizioni e spesso di dignità [...]” Tradução própria.

²⁸ Termo italiano que se refere a filmes produzidos entre 1938 a 1943 e que tinham como principal objetivo criar uma espécie de barreira para qualquer influência ou imposição do fascismo. Segundo Brunnetta (2003, p.121), estes filmes parecem “[...] responder, ao longo dos anos da guerra, às maiores e verdadeiras expectativas da grande massa populacional italiana, que tinham como objetivo não tanto conquistar o mundo, mas um emprego estável, um bom salário, uma casa bem mobiliada e moderna...” (“[...] rispondere , negli anni a cavallo della guerra, alle vere grandi attese di massa degli italiani, che puntano non tanto alla conquista del mondo ma a un lavoro stabile, una paga sicura, una casa bene arredata e moderna...” Tradução própria).

*fortemente condicionada ao idealismo crociano*²⁹, o que faz com que a música se isole em uma castidade que exclui cada forma de aplicação extramusical ou de contaminação³⁰. (Miceli, 2009, p. 305)

Dos anos do *ventennio nero* até a década de setenta várias transformações ocorreriam no que concerne à música e ao cinema, num complexo contexto que interligaria as artes musicais, cinematográficas e os acontecimentos histórico-sociais do período, como veremos nos próximos subcapítulos.

1.2 Segunda Guerra Mundial: Das ruínas ao cinema neorrealista.

Apesar de seus anos de maior produção serem os anos pós-guerra, as primeiras obras do chamado movimento neorrealista³¹ do cinema italiano apareceram mesmo antes do fim da Segunda Grande Guerra. Filmes como *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti³² (este considerado como o primeiro por parte da crítica), e *I Bambini ci Guardano* (1942) de Vittorio De Sica³³ foram pioneiros na construção de uma nova linguagem cinematográfica que colocaria o cinema italiano em destaque a nível internacional. Uma linguagem que derivaria sobretudo pela forma sóbria e *real* com que retrataria a Itália da época: em ruínas não só fisicamente, mas moralmente, como

²⁹ Referência a Benedetto Croce (1866-1952), pensador napolitano que teve grande influência no pensamento cívico e artístico da Itália antes e pós Segunda Guerra Mundial.

³⁰ “Salvo rare eccezioni la mentalità che presiede all’aprocio dei compositori d’area colta denota la scarsa capacità – o il rifiuto – di comprendere l’importanza e il potenziale del linguaggio cinematografico, le sue esigenze musicale specifiche, e riflette uno schieramento estetico fortemente condizionato dall’idealismo crociano a causa del quale la musica si isola in una presunta castità che esclude ogni forma di applicazione extramusicale, ovvero di contaminazione”. Tradução própria.

³¹ Movimento estético cinematográfico que ocorreu em Itália a partir dos anos de 1940. Foi considerado uma linguagem inovadora por evidenciar de forma realista a dura condição social do país e suas cidades em ruínas como resultado da Segunda Guerra Mundial. Utilizava-se geralmente de atores não profissionais em cenas que retratavam o humilde e difícil quotidiano da população naqueles anos. Considera-se como fim do movimento os primeiros anos da década de 1950.

³² Diretor italiano de cinema (1906-1976). Um dos nomes mais importantes do cinema italiano. Seus filmes mais conhecidos são *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il Gattopardo* (1963) e *Morte a Venezia* (1971).

³³ Diretor italiano de cinema (1901-1974). Principal nome do cinema neorrealista. Sua obra mais famosa é *Ladri di biciclette* (1948).

observa Brunette, ao falar sobre o filme *Roma Città Aperta* (1945) do diretor Roberto Rossellini³⁴:

*Bem se sabe, é claro, que a produção do filme foi feita nas piores condições possíveis, quando as tropas da ocupação alemãs mal tinham deixado Roma; os produtores todos se foram, os estúdios em Cinecittà haviam sido bombardeados e estavam aos pedaços; e em um país que estava à beira de um colapso econômico e social, havia pouco dinheiro disponível para coisas frívolas e não essenciais como um filme*³⁵. (1996, p. 41)

Apesar da grande inovação (ou renovação) no que se refere à linguagem cinematográfica que caracterizaria os filmes do neorrealismo, é interessante notar que tudo isso se deu sobretudo no âmbito *visual* das obras e que pouco mudou no que se refere ao campo sonoro dos filmes: diálogos (vozes), música e sonoplastia. Ou seja, a pós-sincronização³⁶ continuou a ser amplamente utilizada e basicamente da mesma forma como era usada anteriormente, assim como as composições musicais. O panorama viria sofrer uma transformação somente a partir de finais dos anos de 1950 e muito bem explorado nos anos 60 com o *Cinema d'Autore*³⁷.

No que se refere à voz dos atores, a prática da dobragem através da pós-sincronização, continuou sendo uma prática extremamente comum tanto para os filmes estrangeiros, como ainda para as produções nacionais, salvo algumas exceções como *La Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti, no qual o diretor utilizou a gravação de sons diretos (gravados no momento da captura das imagens). Os atores que apareciam nas

³⁴ Diretor italiano de cinema (1906-1977). Considerado principalmente pelas obras neorrealistas como *Paisà* (1946) e *Stromboli, terra di Dio* (1950).

³⁵ "It's well known, of course, that the making of the film was carried out in the worst possible conditions, when the occupying German troops had barely left Rome; the producers were all gone, the studios at Cinecittà had been bombed to smithereens; and in a country that was on the verge of social and economic collapse, there was little money available for something as frivolous and nonessential as a film". Tradução própria.

³⁶ Na prática cinematográfica é a adição de som de forma sincronizada com as imagens após a gravação das mesmas, na fase de edição do filme.

³⁷ Cinema de Autor. Assim chamado o cinema 'autoral' em Itália principalmente na década de 1960. O diretor do filme (que às vezes também era o guionista) tinha seu filme como uma obra de propriedade intelectual e instrumento político social (Morreale, 2011).

imagens eram dobrados em estúdios por outros que ainda utilizavam o *métier* herdado do *ventennio* fascista: falando um italiano padrão que esconderia os diferentes dialetos e agora também o amadorismo dos atores não profissionais que participavam das obras.

O cineasta francês Jean Renoir (1894-1979), defensor da utilização dos sons diretos em filmes, deixa claro sua ideia sobre o assunto, em uma declaração sobre os colegas italianos:

Sou um apaixonado pelos sons autênticos. Prefiro um som que seja tecnicamente ruim, mas que tenha sido gravado ao mesmo tempo que a imagem, do que um som perfeito, porém dobrado. Os italianos não se preocupam com o som, uma vez que dublam tudo. Me lembro de visitar Rossellini enquanto ele estava gravando Paisà. O ator o qual ele estava dirigindo pediu algum texto, algumas linhas que pudesse falar. “Fale o que quiser”, disse Rossellini. “De qualquer forma vou mudar todo o diálogo depois na edição”. Apesar de ser uma brincadeira, aquilo era algo sintomático. A diferença ao dirigir um filme, no entanto, não me faz deixar de ser um profundo admirador dos filmes italianos. Embora Rossellini e De Sica usem o som artificialmente, a sensação que seus filmes passam não deixa de ser profundamente real. Em Toni³⁸ o som de um trem chegando na estação de Les Martigues não é meramente o som real de um trem, mas exatamente o som do trem que se vê nas imagens. Por outro lado, o som criado posteriormente em edição para o filme Roma Cidade Aberta³⁹, não é nada mais que um acompanhamento para uma das produções mais magistrais da história do cinema.⁴⁰ (como citado em Sisto, 2014, p. 98)

³⁸ Filme de 1935 (França) dirigido por Jean Renoir.

³⁹ Filme de 1945 (Itália) de Roberto Rossellini.

⁴⁰ “I am a passionate believer in authentic sound. I prefer sound that is technically bad, but has been recorded at the same time as the picture, to sound that is perfect but has been dubbed. The Italians dub everything. I remember visiting Rossellini when he was shooting *Paisà*. The actor he was directing asked to be given some lines. “Say whatever you like,” said Rossellini. “I shall alter the dialogue anyway in the editing.” This was a joke, but it was symptomatic. The difference of approach does not prevent me from being a profound admirer of Italian films. Although Rossellini and De Sica use artificial sound, the feeling conveyed by their films is nonetheless profoundly real. In *Toni* the sound of the train arriving at Les Martigues station is not merely the real sound of a train but that of the one which we see on the screen. On the other hand, the entirely artificial sound-track of *Rome, Open City* is nothing but a sort of accompaniment to one of the most masterly productions in the history of the cinema”. Tradução própria.

Podemos notar nas palavras de Renoir que apesar do uso exagerado da pós-sincronização nos filmes neorrealistas italianos, para o diretor o fato não era digno de um desmerecimento ou descrédito por parte dessas obras. No entanto, ainda sobre a mesma declaração, a anedota contada por Renoir em torno de Rossellini nos faz refletir sobre a falta de ambição e mesmo atenção na produção sônica dos filmes por parte dos diretores italianos, como confirmaremos logo mais ao falar da música.

Em relação aos ruídos, Michel Chion, ao comentar sobre um dos filmes de Rossellini, *Stromboli – Terra di Dio* (1950), expõe a possibilidade de se tratar de um certo atraso dos italianos também neste aspecto:

*Quanto aos ruídos – é um elemento frequente no cinema italiano, com a brilhante exceção dos filmes de Visconti e, sobretudo de Antonioni – estão na maioria das vezes em função da narrativa; contrariamente a uma tradição francesa, não existe uma paisagem sonora em torno do diálogo [...]. A música não se funde com os sons e a mistura é muito restrita, não harmoniza.*⁴¹ (Chion, 2007, p. 84)

Apesar desta observação de Chion girar em torno do filme *Stromboli* – e de o autor ser francês – é notável como essa foi a realidade de muitos dos filmes neorrealistas. Ruídos e *foley*⁴² só seriam de fato empregados de forma a compor criativamente com as imagens mais tarde, como já foi dito, a partir de finais da década de 1950.

⁴¹ “Quanto ai rumori – è un elemento frequente nel cinema italiano, con le vistose eccezioni dei film di Visconti e, soprattutto, di Antonioni – sono spesso limitati alla funzione narrativa; contrariamente a uma tradizione francese, non c’è paesaggio sonoro intorno al dialogo [...] La musica non si fonde con i rumori e il messaggio è molto sommario, non armonizza”. Tradução própria.

⁴² Reprodução e sincronização de sons a imagens gravadas, como sons de passos, tiros, fachadas, murros, etc. Hoje muitos estúdios substituíram este processo artesanal por recursos em digitais, como sons retirados a partir de *sound libraries* (bibliotecas de sons digitais). O termo vem do apelido de Jack Donovan Foley, um dos precursores da prática nos Estados Unidos. A partir daqui o uso da palavra será recorrente ao longo do texto, tendo sempre o mesmo significado (não importando a origem desses sons, se digitais ou não).

No que se refere à música juntamente com os efeitos sonoros, ela continuaria a ter uma posição mais abaixo na hierarquia dos sons, pois utilizando o termo usado por Chion (1990), o *verbocentrismo*⁴³ era, e talvez ainda seja, a prioridade no que concerne aos sons no cinema.

De modo geral, pode dizer-se em relação à música composta para os filmes, que pouco mudou desde a fase do regime de Mussolini até os anos de neorrealismo. A música como simples comentário das imagens, ainda com composições rebuscadas – advindas da tradição da música dita *culta* europeia – que basicamente apenas acentuavam momentos de alegria, tristeza, tensão. Além dessa função de “adorno” musical, eram orquestrações que pouco ou nada se relacionavam com as imagens retratadas na tela: casas e igrejas em ruínas, escassez, pobreza e desemprego. Ou seja, imagens de um realismo pontual com comentários de uma música incompatível com tal realidade – não pelo uso da música orquestral em si, mas como ela era usada – pois transparecia uma certa discrepância entre a miséria do que se via pelas imagens e a riqueza do que se ouvia nas obras. É certo que entre as décadas de 1940 e 1950, diretores, compositores, guionistas e produtores não tinham ainda uma exata noção da importância histórica cinematográfica (e mesmo musicológica) que teriam no futuro os filmes que estavam realizando, como afirma o compositor Cicognini⁴⁴, “Devo [...] recordar que nós músicos, e talvez não somente nós músicos, participamos do movimento neorrealista sem darmos conta do que isso significaria, na verdade, para a história da cinematografia[...]”⁴⁵ (Miceli, 2009, p. 337).

Neste contexto, e sem que os próprios protagonistas disso tivessem consciência, desenvolveu-se o cinema neorrealista, a partir do início dos anos de 1940, o qual foi se modificando até meados de 1950. Para Miceli (2009) a música era persistentemente

⁴³ Chion se refere ao termo como uma derivação de *Vococentrismo*, que seria a prioridade da voz humana nos filmes em relação aos sons. *Verbocentrismo* portanto seria a prioridade da palavra. Para saber mais ver em Chion, 1990, p. 6.

⁴⁴ Alessandro Cicognini (1906-1995) foi um compositor italiano que teve grande parte de sua obra escrita no período neorrealista. Compôs a música para filmes como *Ladri di Bicilette* (1948), *Miracolo a Milano* (1950) e *Umberto D.* (1952), sendo todos dirigidos pelo diretor italiano Vittorio de Sica.

⁴⁵ “Devo però ricordare che noi musicisti, e forse non solamente noi musicisti, abbiamo partecipato al movimento neorrealista senza renderei conto di che cosa fosse veramente, agli effetti della storia della cinematografia”. Tradução própria.

inadequada a este novo cinema. Este fato deve-se, segundo o autor, à ausência de compositores especializados na música para o cinema. Porém, ao mesmo tempo o desenvolvimento de conhecimentos e especialistas já estava em formação, nomeadamente com cursos específicos ministrados no conservatório de Santa Cecilia em Roma e na Academia de Cinema Chigiana em Siena. Segundo O'Donnell:

Após a guerra, aulas formais começaram a serem ensinadas sobre a prática de compor para filmes. Enzo Masetti, no conservatório de Santa Cecilia em Roma e Angelo Francesco Lavagnino na Academia Chigiana de Siena, ensinaram a arte até começo dos anos de 1960. No decorrer da segunda metade do século XX, música para filmes em Itália seria uma arte dominada por um número relativamente pequeno de compositores especializados, muitos dos quais faziam parcerias duradouras com determinados diretores. Esta situação é descrita como sendo algo entre uma 'escola nacional' e uma 'turma que faz parte de uma elite privilegiada'.⁴⁶ (In Harper, 2009, cap. 19, p. 342)

Ainda assim, como o mesmo autor afirma, esses compositores só passariam da teoria à prática alguns anos mais tarde, já a partir da década de 1960.

Poderemos então considerar a falta de três elementos importantes no que se refere à música para o cinema no período neorrealista, os quais, seguindo as observações de Miceli (2009), foram: a falta de especialistas, de uma crítica histórico-estética e de uma formação específica para os compositores. Seria justamente pela ausência desses três elementos, o motivo da inexistência de inovações na estética musical para o cinema italiano desse período? Se uma evolução nessas práticas houvesse acontecido, provendo esses filmes com uma linguagem dita mais adequada às imagens, como seria? Uma música com elementos *Schoenberguianos*? O swing do Jazz

⁴⁶ "After the war, formal classes began to be taught on the musical task of scoring films. Enzo Masetti, at the St. Cecilia Conservatory in Rome, and Angelo Francesco Lavagnino, at the Chigiana Academy of Siena, taught the new craft until the early 1960s. Over the next half-century, film music in Italy would be dominated by a relatively small number of specialized composers, many of whom were to enjoy ongoing working partnerships with particular directors. This situation has been described as falling somewhere between a 'national school' and 'a privileged gang of insiders'". Tradução própria.

americano? Ou mesmo sons dos *intonarumori*⁴⁷ de Luigi Russolo? Por mais que se possa de forma especulativa conjecturar sobre isso, a tal transformação só ganharia força na música feita para filmes principalmente em início dos anos sessenta.

1.3 De uma Itália rural para um país industrializado: Mudanças no paradigma cultural.

Até finais da década de 1940, a Itália ainda era um país predominantemente rural, com poucos centros urbanos e industrialização. Este cenário começou a mudar a partir dos anos cinquenta, com a ajuda dos Estados Unidos da América, após o Plano Marshall, quando o país começou a receber investimentos que acelerariam sua industrialização e consequentemente sua economia. Porém, sabe-se que tal fenômeno, conhecido em italiano como *miracolo economico*⁴⁸, não se deu de forma homogênea e muito menos justa em todo o país. Uma grande disparidade entre o Norte e o Sul do país, no que diz respeito ao desenvolvimento econômico, geraria tensões culturais e sociais entre a população das duas regiões. Enquanto o Norte rapidamente avançava economicamente, principalmente com o *Triângulo Industrial* (composto pelas cidades de Milão, Gênova e Turim), o Sul sofria com tentativas malsucedidas de investimento, além da intervenção negativa da igreja Católica e da máfia. Isso fez com que milhares de cidadãos do Sul emigrassem para o Norte ou mesmo para outros países como EUA, Suíça e Alemanha (Dunnage, 2002).

No entanto, a transformação que ocorria nos centros urbanos afetaria de forma expressiva o país tanto socialmente como culturalmente. A facilidade de acesso a bens de consumo, característico da cultura americana nestes anos (carros, eletrodomésticos, alimentos industrializados), seria uma espécie de marco em populosas cidades como Roma e Milão, cidades estas que seriam berços de transformações também nas artes, nomeadamente o cinema e a música. Principalmente em Roma, um novo estilo de vida

⁴⁷ Aparatos mecânicos idealizados pelo futurista Luigi Russolo a partir das ideias de seu manifesto *L'Arte Dei Rumori* no início do século XX. Eram um conjunto de instrumentos experimentais que tinham como objetivo criar uma nova música, a partir de ruídos, os quais reproduziriam em certa medida os “novos sons” que habitavam os centros urbanos após a Revolução Industrial. In <http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-carlo-filippo-russolo_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acessado em 07/01/2019.

⁴⁸ A partir de agora será referido como *milagre econômico*, traduzido à língua portuguesa.

(privilegiando a poucos) surgiria, se tornando posteriormente uma espécie de bordão conhecido internacionalmente e advindo de um dos filmes da época, no que se refere a um novo tipo de comportamento social da elite burguesa daquele período: *La Dolce Vita*. Mas a vida não era “doce” para todos, como sugere o título do filme de Federico Fellini⁴⁹ de 1960, assim que tal fenômeno seria bastante retratado de forma crítica no cinema, do próprio Fellini a Antonioni, como veremos mais adiante. Este acesso aos bens de consumo, como já dito, não estaria ao alcance de todos, sendo que a grande maioria da população que não havia emigrado para outros países, encontrariam trabalhos mal pagos em fábricas no Norte ou fariam parte de uma grande massa que se amontoava marginalmente na cidade de Roma em improvisadas e precárias moradias. Uma paisagem bastante paradoxal e contrastante: um país em pleno desenvolvimento econômico, mas com uma grande parcela da população ainda vivendo sob condições do passado. Num só retrato, inovação e atraso. Como afirma Dunnage “O sucesso do boom econômico tem de ser medido contra os sacrifícios enfrentados pelos trabalhadores italianos, muitos dos quais tiveram de suportar baixos salários e renunciar a direitos básicos para ter um emprego assegurado”⁵⁰ (2002, p. 152).

Apesar da grande presença do cinema norte americano no país, os filmes nacionais continuavam serem produzidos, e agora em larga escala. Diferentemente do que ocorria nos EUA, onde a televisão passou a ser um grande concorrente das salas de cinema, em Itália, mesmo com o maior acesso dos bens de consumo, ela ainda estava presente em poucos lares. Além disso, a igreja Católica havia espalhado milhares de salas de cinema improvisadas nas paróquias das regiões ainda não urbanizadas, com o intuito de usar o cinema em prol de seus interesses. Esses interesses eram: conter os novos comportamentos mais liberais de entretenimento e lazer advindos do milagre econômico, bem como um ato anticomunismo.⁵¹ Sobre esse aspecto, Dunnage faz uma descrição em relação a como os poderes no país lidaram com a situação emergente:

⁴⁹ Diretor italiano de cinema (1920-1993). Considerado por muitos como o maior nome do cinema italiano.

⁵⁰ “The success of the economic boom has to be measured against the sacrifices faced by Italian workers, many of whom endured low pay and forwent basic rights to job security”. Tradução própria.

⁵¹ As ideias ditas de esquerda estavam em ascensão no país, nomeadamente no centro e no norte, rivalizando com o Estado e a Igreja, os quais tinham grande controle do sul do país juntamente com a máfia (Dunnage, 2002).

A chegada das novas e modernas formas de consumo cultural trouxe à tona sérias tensões dentro da sociedade italiana entre tradição e inovação, revelando uma classe dominante e uma hierarquia eclesiástica que, embora apoiadora do progresso econômico, estava temerosa com os efeitos das transformações da emancipação social e cultural trazidos pelo boom econômico. Indicando tanto as restrições trazidas pela Guerra Fria como o medo de um rompimento moral da sociedade, durante os anos cinquenta a legislação fascista continuou a censurar os filmes para o cinema, produções teatrais e publicações de jornais. O estado também tentou manter rígidos padrões de moral, proibindo beijos em locais públicos e declarando guerra ao biquíni. Da mesma forma, os Democrata Cristãos viram o novo meio de comunicação, a televisão, como uma maneira de reforçar os costumes tradicionais e o anticomunismo, como a RAI (Radio Audizione Italia), a qual era uma companhia de broadcasting estatal e que tinha como regulamento um forte sistema de censura interno.⁵² (2002, p. 166)

Assim, com a proliferação das salas de cinema nas paróquias, o mesmo Dunnage afirma que “O número anual de bilhetes de cinema cresceu de 525 milhões em 1947 para um pico histórico de 819 milhões em 1955”⁵³ (p. 165), um aumento relevante de aproximadamente 36%. Um exemplo mais lúdico do retrato de tais salas de cinema é ilustrado no premiado filme de 1988 *Nuovo Cinema Paradiso*, dirigido por Giuseppe Tornatore⁵⁴ e com música de Ennio Morricone. Nesse filme, a sala de cinema da paróquia sofria com a censura do padre às cenas que continham beijos, sendo que o

⁵² “The arrival of modern forms of cultural consumption also brought into evidence serious tensions within Italian society between tradition and innovation, revealing a ruling class and ecclesiastical hierarchy that, while supportive of economic progress, was fearful of the emancipating effects of social and cultural transformation accompanying the boom. Indicating both the constraints brought by the Cold War and fear of the moral breakdown of society, during the fifties Fascist legislation continued to be used to censor cinema films, theatrical productions and newspaper publications. The state also attempted to enforce rigid moral standards by prohibiting kissing in public and waging war on the bikini. Likewise, the Christian Democrats saw the new medium of television as a means of enforcing traditional mores and anti-Communism, as the RAI (*Radio Audizione Italia*) state broadcasting company was regulated with a powerful system of internal censorship”. Tradução própria.

⁵³ “The anual number of cinema tickets sold grew from 525 milion in 1947 to a historic peak of 819 milion in 1955”. Tradução própria.

⁵⁴ Diretor italiano de cinema (1956-).

projetista Alfredo (o ator Philippe Noiret) é obrigado a recortar das bobines de película dos filmes os quadros indesejados pelo padre (o qual assistia previamente todos os filmes para poder censurá-los, tocando um pequeno sino para identificar a cena a ser cortada por Alfredo).

Já em finais dos anos de 1950, os filmes neorrealistas foram gradualmente perdendo espaço. Alguns gêneros cinematográficos começavam a tomar conta das salas de cinema, dentre eles a *commedia all'italiana* com filmes como *Pane, Amore e Fantasia* (1953), dirigido por Luigi Comencini⁵⁵ e com música de Alessandro Cicognini, e *I Soliti Ignoti* (1958), dirigido por Mario Monicelli⁵⁶ e com música de Piero Umiliani⁵⁷. Outro gênero que começava a surgir no cinema italiano, e que parece ter uma forte influência advinda da América do Norte, são os filmes *Westerns*, aos quais nos referiremos mais adiante. Mas não só os filmes de tais gêneros povoavam as salas de projeção. Emergiam então filmes que dariam um grande apelo ao nome de seus diretores, os quais mantinham, de certa forma, *quase* um controle total sobre a obra: o Cinema de Autor, assunto que será abordado mais profundamente no subcapítulo 1.5.

A música também passava por algumas transformações. Nessa época, o estilo de vida americano teve grande influência sobre os italianos: principalmente através do cinema e da música, esta nomeadamente com os estilos *Rock and Roll* e *Jazz* (Mattioli, 2016). Enquanto isso a música dita erudita na Europa, já a partir de 1946, passava por uma transformação, tendo como ponto de encontro a cidade de Darmstadt, na Alemanha (falaremos mais sobre Darmstadt no próximo capítulo).

A música popular, que seria conhecida em italiano como *musica leggera*⁵⁸, ganharia força já a partir do ano de 1951 com a primeira edição do *Festival della Canzone Italiana di Sanremo*⁵⁹, o qual confere popularidade mais uma vez às chamadas

⁵⁵ Diretor italiano de cinema (1916-2007).

⁵⁶ Diretor e guionista italiano (1915-2010).

⁵⁷ Compositor italiano (1926-2001) que teve prolífica carreira no cinema

⁵⁸ Traduzido em português como *música ligeira*.

⁵⁹ Concurso de canções italianas muito popular que teve início na década de 1950 e tinha desde suas primeiras edições um grande apelo midiático, sendo transmitido inicialmente pelo Rádio e algum tempo depois pela televisão. In <<http://www.treccani.it/enciclopedia/festival-di-sanremo/>>. Acessado em 19/03/2019.

canzonette, um tipo de música que já tinha exemplos de fama internacional desde o século XIX, como *‘O Sole Mio* (Mattioli, 2016). Porém agora, esse tipo de música contava com arranjos musicais dito modernos para a época, como a inclusão de elementos da música *Jazz*. Como exemplo tem-se canções como *Zingara* de Bobby Solo⁶⁰ e Iva Zanicchi⁶¹, vencedora do festival no ano de 1969, e *Uno Per Tutte* de Emilio Pericoli⁶² e Tony Renis⁶³, vencedora em 1963.

O desenvolvimento econômico trouxe consigo um maior acesso a recursos tecnológicos, não apenas os utilizados pela indústria metalúrgica, química e de engenharia, mas recursos que auxiliariam nas práticas cinematográficas e musicais, uma vez que, como já visto anteriormente, as condições de produção cinematográfica eram precárias nos primeiros anos de pós-guerra. Mas apesar das possibilidades que surgiriam com as novas tecnologias, em relação ao som no cinema, Chion tem uma ideia pessimista ao olhar retroativamente para o período:

Hoje, nessa nossa época tecnicista, se tende a acreditar que a inovação técnica seja necessariamente um motor para a inovação estética. Deve-se constatar que uma das épocas mais ricas em relação ao desenvolvimento estético, que foi entre o fim dos anos quarenta à metade dos anos sessenta, testemunhou, em relação ao som, apenas uma transformação tecnológica verdadeira (a passagem do registro óptico ao registro analógico na gravação, montagem e mistura) – e que essa transformação talvez não fosse necessária. Por outro lado, o florescimento de novas tendências estéticas depois da Segunda Guerra Mundial se vale de uma relativa estabilidade técnica de não menos de trinta anos (1945-1975). No entanto, não se pode negar as transformações ocorridas com a chegada da fita magnética.⁶⁴ (Chion, 2007, p. 82)

⁶⁰ Nome artístico de Roberto Satti (1945-), cantor italiano que era considerado pela crítica como o Elvis Presley da Itália.

⁶¹ Cantora, apresentadora, atriz e política italiana (1940-).

⁶² Cantor italiano (1928-2013).

⁶³ Nome artístico de Elio Cesari (1938-), cantor, ator, compositor e produtor musical italiano.

⁶⁴ “Oggi, nella nostra epoca tecnicistica, si tende a credere che l’innovazione tecnica sia necessariamente un motore per l’innovazione estetica. Si deve constatare che una delle epoche più ricche di sconvolgimenti estetici, quella tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta, ha conosciuto relativamente

Contudo, deve-se ter em atenção que os avanços ajudaram no desenvolvimento não só de gravação e edição dos sons, mas de composição musical para os filmes – como no caso da música eletroacústica no cinema – em relativa discordância com Chion. Além disso, é importante observar aqui que o mesmo fala desse fenômeno em caráter geral, ou seja, não especificamente à Itália:

*[...] em relação ao som, as tradições nacionais são extraordinariamente diversas de um país europeu a outro. Enquanto há um relativo internacionalismo no modo de tratar a imagem [...], no que se refere ao som, cada país tem a sua própria história e o próprio modo de fazer, e não conhece nada das práticas do país mais próximo.*⁶⁵ (Chion, 2007, p. 83)

1.4 Consumismo, poesia e experimentalismo: O cinema autoral dos anos 60 em Itália.

Sobre o dito milagre econômico pelo qual o país passou no pós-guerra, é interessante notar as consequências socioculturais resultantes do desenvolvimento do período, entre finais de 1950 e início de 1960. Fenômenos como por exemplo o consumismo e a alfabetização em massa, confirmado pelo aumento dos jovens a frequentar as instituições de ensino (Dunnage, 2002), mudaram consequentemente o comportamento dos frequentadores das salas de cinema. Segundo Morreale (2011), a perda de público do cinema para a televisão foi lenta e gradual no país – isto tendo como um dos fatores programas televisivos ainda pouco atrativos – sendo que nesta mesma época o cinema ainda tinha grande vigor, e provavelmente a Itália foi o país europeu que mais atraía as pessoas para o cinema nesse período. Ainda segundo o autor, o

al suono una sola vera mutazione tecnologica (il passaggio dalla registrazione ottica alla registrazione analógica nelle riprese, nei montaggi e nei missaggi) – e che questa mutazione non gli è stata forse necessaria. Al contrario, invece, la fioritura di nuove tendenze estetiche dopo la Seconda guerra mondiale si avvale di una relativa stabilità tecnica di non meno di trent'anni (dall 1945 al 1975). Tuttavia non si possono negare i cambiamenti dovuti all'arrivo del nastro magnetico". Tradução própria.

⁶⁵ “[...] nel suono, le tradizioni nazionali sono straordinariamente diverse da un paese europeo all'altro. Mentre esiste un relativo internazionalismo nel modo di trattare l'immagine [...], per il suono ogni paese ha la propria storia e il proprio modo di fare, e non conosce niente di quelli del paese più vicino”. Tradução própria.

público de então era “[...] menos indiferente [aos filmes], mais instruído, que tende a diferenciar-se daquele televisivo [...]”⁶⁶ (2011, p. 13).

Se transformava o público e as obras cinematográficas. Os temas dos filmes começavam a se distanciar daqueles explorados nos filmes neorrealistas. Segundo Morreale:

*Para definir esta surpreendente mudança, Vittorio Spinazzola cunha já naquela época o termo “superspetáculo de autor”, se referindo em particular aos filmes já citados de Fellini e Visconti [La dolce vita e Rocco e i suoi fratelli], mas também aos seus filmes sucessivos até '63 (8 ½ e Il Gatopardo) e a contemporânea “trilogia da incomunicabilidade” de Antonioni (L'avventura, La Notte, L'eclisse)*⁶⁷. (2011, p. 10)

O termo *cinema d'auteur*⁶⁸ advém do termo homônimo em francês *cinema d'auteur*, que denominava uma nova onda de filmes franceses, que por sua vez tiveram sua influência maior nos filmes neorrealistas italianos, como observam Celli e Cottino-Jones:

*Teóricos franceses, por exemplo André Bazin e seus discípulos da Nouvelle Vague (New Wave) como François Truffaut, chegaram à teoria de apreciação do filme de auteur, a qual interpreta filmes como o trabalho e produto frutos da visão de um único autor (auteur em francês) ou cinema d'auteur em italiano.*⁶⁹ (2007, p. 99)

⁶⁶ “[...] meno indifferenziato, più istruito, teso a differenziarsi da quello televisivo [...]”. Tradução própria.

⁶⁷ “Per definire questo sorprendente cambiamento, Vittorio Spinazzola conia già all’epoca il termine “superspettacolo d’auteur”, riferendolo in particolare ai citati film di Fellini e Visconti, ma anche ai loro film successivi fino al ’63 (8½, Il Gatopardo) e alla coeva “trilogia dell’incomunicabilità” di Antonioni (L’avventura, La notte, L’eclisse)”. Tradução própria.

⁶⁸ Traduzido ao português como “cinema de autor”, sendo este de agora em diante como nos referiremos.

⁶⁹ “French theorists, for example, André Bazin and his disciples such as François Truffaut of the *Nouvelle Vague* (New Wave), arrived at the *auteur* theory of film appreciation, which interprets films as the work and product of the artistic vision of a single author (*auteur* in French) or *cinema d'auteur* in Italian”. Tradução própria.

A liberdade de experimentação dos filmes, no cinema de autor, fez com que os diretores gozassem de uma prestigiosa condição de criadores, apesar de que, em certa medida às custas, injustamente, de todos os níveis da produção cinematográfica, como observa Brunetta:

*É importante ter em conta essa força coletiva, como talvez nunca tivesse havido antes, de todo os níveis do sistema, desta circulação de técnicos, guionistas, cenógrafos, figurinistas, autores de música, atores, caracterizadores, operadores, porque esses grupos criativos restam ainda a serem estudados em suas características específicas e pelo que contribuíram para o cinema italiano e internacional.*⁷⁰ (2003, p. 216)

Dentre as categorias citadas por Brunetta, é importante lembrar que uma delas começava a conquistar um maior destaque: os compositores musicais. Mas ainda assim, ficando sempre à sombra dos primeiros na história cinematográfica e mesmo musicológica.

No que se refere aos diretores, este cinema de autor que proliferava em Itália contava com nomes já consagrados por seus filmes da era neorrealista e outros que surgiram a partir dos anos sessenta. Exemplos deles são Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica e Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola⁷¹, Dario Argento⁷², Elio Petri, Sergio Leone, dentre tantos outros.

Para alguns desses autores, os temas recorrentes em seus filmes seria justamente os efeitos do desenvolvimento econômico já falados. A exemplo disso temos Michelangelo Antonioni, o qual explorou em seus filmes questões como a relação dos protagonistas com a nova realidade resultante do milagre econômico como o consumismo, a relação de inadequação de algumas pessoas com as novas tecnologias,

⁷⁰ “È bene però tener conto di questa forza che unisce, come forse non è mai avvenuto, tutti i livelli del sistema, di questa circolazione di tecnici, sceneggiatori, scenografi, costumisti, autori di musiche, attori, caratteristi, operatori, perchè questi insiemi creativi restano ancora da studiare nelle loro caratteristiche specifiche e per ciò che hanno donato al cinema italiano e internazionale”. Tradução própria.

⁷¹ Diretor italiano de cinema (1931-2016). Dirigió filmes importantes como *Brutti, sporchi e cattivi* (1976).

⁷² Diretor italiano de cinema (1940-). Considerado por grande parte da crítica como o “pai” do thriller italiano.

a frivolidade e apatia como comportamento resultante de quem tinha uma boa condição financeira, a relação das outras classes sociais mais baixas com a nova realidade. Além disso, surgiriam transformações estéticas e conceituais no cinema de autor como um maior destaque para protagonistas femininos, uma concepção mais liberal de cenas de sexo e nudez (em forma de afronta ao *establishment*) e um afastamento dos finais felizes típicos das obras hollywoodianas. Segundo Celli & Cottino-Jones

*[...] em meados dos anos de 1960, houve uma reação contra o legado do neorealismo até mesmo por parte dos diretores que o fizeram famoso. Os filmes sobre a luta da heroica resistência da Segunda Guerra Mundial deram lugar a filmes cujos diretores investigaram sobre questões mais pessoais, reflexos de tempos de paz na Europa em crescimento econômico.*⁷³ (2007, p. 99)

No que concerne à música, as transformações que ocorreriam no contexto das relações dos compositores com a produção fílmica, segundo Miceli (2009), não seria exatamente original, sendo que algo parecido já viria da música feita para o teatro logo depois do fim da Segunda Guerra, com o advento da figura do diretor. Nomes como Fiorenzo Carpi⁷⁴ (1918-1997) em colaboração com o diretor e um dos fundadores do *Piccolo Teatro di Milano*⁷⁵, Giorgio Strehler⁷⁶ (1921-1997); e entre o compositor Benedetto Ghiglia⁷⁷ (1921-2012) com o diretor Mario Missiroli⁷⁸ (1934-2014). Miceli observa que os dois, dentre outros nomes, contribuíram para que o modo em que era feita a música de cena se transformasse também, como sugere Carpi:

Em geral, nos encontramos antes do início dos ensaios, e Giorgio me mostra um pouco da ideia, a impostação da direção do espetáculo, muitas vezes

⁷³ “[...] by the mid 1960s, there was a reaction against the legacy of neorealism even by the directors who had made it famous. The films about heroic resistance struggle of WWII gave way to films in which directors examined about more personal issues, reflective of a peacetime Europe with a growing economy”. Tradução própria.

⁷⁴ Compositor e pianista italiano conhecido pelo tema que compôs para o filme italiano *Le avventure di Pinocchio* (1972, dirigido por Luigi Comencini).

⁷⁵ Importante teatro italiano fundado em 1947 na cidade de Milão.

⁷⁶ Diretor teatral italiano e figura importante na história do teatro europeu.

⁷⁷ Compositor italiano que também compôs para o cinema. Um dos filmes é *Porcile* (1969), dirigido por Pier Paolo Pasolini.

⁷⁸ Diretor italiano de teatro, televisão e cinema.

sem grandes detalhes: me diz mais ou menos como será. Não me sugere ideias musicais, e sim de atmosferas. As ideias me vêm a partir do que ele estabelece, de como me fala das coisas que quer fazer: procuro entrar um pouco na atmosfera da sua encenação, imaginando o clima. Às vezes as ideias musicais se desenvolvem durante os ensaios, sugeridas do trabalho que vem fazendo com os atores. Para A Tempestade eu estava “alojado” no terceiro andar do Teatro, onde tem uma pequena sala com um piano, e chegava o mensageiro de Strehler: “A presença do maestro Carpi é solicitada abaixo”. Isto é maravilhoso, o fato da música nascer juntamente com o trabalho teatral. Eu participo quase sempre aos ensaios porque me interessa absorver a atmosfera da encenação, da atuação, etc. Me ajuda.⁷⁹ (como citado em Miceli, 2009, p. 350)

Assim como no teatro, no cinema a figura do diretor se tornou fundamental para que o papel do compositor adquirisse maior importância para a obra cinematográfica, e não apenas como uma mera presença secundária com o objetivo de compor música como comentário e ambientação para as imagens. Isso se desenvolve gradualmente por conta das colaborações entre essas duas figuras de forma mais próxima e produtiva, diferentemente do que ocorria na maior parte das vezes, por exemplo, no neorrealismo.

Dentre as características que marcaram as transformações na forma de compor para filmes, uma delas foi a descentralização do modelo sinfônico⁸⁰ com a entrada cada vez maior da dita música popular e a música eletroacústica no cinema. Bem como a inclusão nas composições de sons diversos que poderiam ser considerados como não-musicais, num conceito mais ortodoxo, como: apitos, assovios humanos, serras,

⁷⁹ “In genere, ci si incontra prima dell’inizio delle prove, e Giorgio mi illustra un po’ l’idea, l’impostazione della regia dello spettacolo, spesso non in gran dettaglio: mi dice *più o meno* come sarà. Non mi suggerisce idee musicali, ma piuttosto atmosfere. Le idee mi vengono da come lui imposta, da come mi parla di cosa vuol fare: cerco un po’ di entrare nell’atmosfera della sua messinscena, immaginandone il clima. A volte le idee musicali sviluppano durante le prove, suggerite dal lavoro che viene fatto con gli attori. Per la *Tempesta* ero “alloggiato” nel terzo piano del Teatro lírico, dove c’è una stanzetta col pianoforte, e arrivava il messaggero di Strehler: “Il maestro Carpi è desiderato in sala”. Questo è bello, che la musica nasca *insieme* col lavoro teatrale. Io partecipo sempre alle prove perchè mi interessa assorbire l’atmosfera della messinscena, della recitazione ecc. Mi aiuta.” Tradução própria.

⁸⁰ Com “modelo sinfônico” pretendo me referir às práticas de orquestras sinfônicas e suas possíveis variantes como orquestras de câmara e/ou corais.

berimbau de boca, sinos, dentre outros. Além do uso de instrumentos incomuns a uma orquestra, como a guitarra elétrica, instrumentos de percussão não sinfônicos, instrumentos preparados ou tocados de forma não convencional, etc. Sobre isso, Miceli diz que tal fato pertence à

*[...] liberação definitiva da música para filmes dos vínculos “cultos”, de celebração e acadêmicos, com a afirmação dos especialistas propriamente dita – daqueles que vivenciaram a experiência cinematográfica a fundo[...].*⁸¹ (2009, p. 353)

Não quer dizer, no entanto, que a música composta para orquestra foi abolida do cinema, absolutamente, no entanto o fato é que ela passou a não ser mais a regra que privilegiavam os filmes até então. É importante lembrar que me refiro ao cinema italiano, pois tais mudanças de paradigma ocorreram igualmente em outros países com suas devidas diferenças no modo em que aconteceu e períodos em que aconteceram no século XX.

Principalmente a partir deste período, a música passou a ser criada não só após a produção, mas por vezes passou a fazer parte durante o processo cinematográfico, como no caso da parceria entre o compositor Ennio Morricone e o diretor Sergio Leone em alguns de seus filmes, onde segundo Miceli, “[...] o diretor já tinha disponível as partituras durante as gravações”⁸² (1994, p. 108).

Certamente um dos casos interessantes relativamente às mudanças do papel da música no cinema de autor foi o do diretor italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), o qual teve como grande colaborador em vários de seus filmes o compositor italiano Giovanni Fusco (1906-1968). É clara sua preocupação (não sem se destacar por um certo pioneirismo) com a relação entre música e imagem, como podemos ver em suas próprias palavras:

⁸¹ “[...] liberazione definitiva della musica per film dai vincoli “colti”, celebrativi e accademici, e all’affermazione degli specialisti propriamente detti – di coloro che l’esperienza cinematografica l’hanno vissuta fino a fondo [...]”. Tradução própria.

⁸² “[...] di cui il regista si sarebbe servito già durante le riprese”. Tradução própria.

Eu penso que a música tem tido e deve continuar a ter uma grande função no cinema porque não existe arte à qual o cinema não possa alcançar. No caso da música, portanto, o faz quase materialmente, conseqüentemente a ligação é ainda mais estreita. Me parece, contudo, que esta relação está se transformando. Isso porque aquela que era a função da música até uns dez anos atrás, hoje não existe mais. Se esperava que a música criasse no espectador uma atmosfera determinada, pela qual as imagens chegassem mais facilmente a esse mesmo espectador... Isto me parece uma relação equivocada, uma ligação que não tem nada a ver com o cinema, propriamente porque acontece às margens da experiência cinematográfica, é uma relação que se estabelece entre música e espectador, fora do contexto das imagens. Pessoalmente sou muito relutante em colocar música nos filmes, propriamente porque sinto a necessidade de que sejam enxutos, ou seja, de explicar as coisas o mínimo possível, de usar os meios mais simples e o menor número de meios. E a música é mais um meio. Eu tenho demasiada confiança na eficácia, no valor, na força e no poder de sugestão da imagem por acreditar que a mesma não possa fazer menos do que a música.⁸³
(Miceli, 2009, pp. 353-354)

Um passo importante no que se refere às práticas musicais no cinema seria dado com os filmes de Antonioni. No entanto, conforme o comentário acima, nota-se que, apesar de haver uma preocupação com a música, ainda assim há um certo favoritismo da imagem sobre a música. Desmerecer os avanços que o diretor trouxe na relação dos sons (no caso de Antonioni não só em relação à música, mas a todos os sons do filme),

⁸³ “Io penso che la musica ha avuto e può continuare ad avere una grande funzione nel cinema perchè non c’è arte alla quale il cinema non possa attingere. Nel caso della musica, poi, attinge quasi materialmente, quindi il rapporto è ancora più stretto. Mi pare però che questo rapporto si vada trasformando. Perchè quella che era la funzione della musica fino a una decina di anni fa, oggi non esiste più. Si chiedeva alla musica di creare nello spettatore una particolare atmosfera, per cui le immagini arrivassero più facilmente allo spettatore stesso... Questo mi sembra un rapporto sbagliato, un rapporto che non ha niente a che vedere con il cinematografo, proprio perchè si tiene volutamente ai margini del fatto cinematografico, è un rapporto che si stabilisce tra musica e spettatori, al di fuori dell’immagine. Personalmente sono molto restio a mettere musica nei film, proprio perchè sento il bisogno di essere asciutto, di dire le cose il meno possibile, di usare i mezzi più semplici e il minore numero di mezzi. E la musica è un mezzo in più. Io ho troppa fiducia nell’efficacia, nel valore, nella forza e nella suggestività dell’immagine per credere che l’immagine non possa fare a meno della musica”. Tradução própria.

seria certamente um equívoco, mas apesar de todos os méritos de Giovanni Fusco, ainda assim a música continuaria um elemento secundário. Sisto faz jus à importância de Antonioni, e nos dá uma definição interessante para a inovadora relação do mesmo com a música em seus filmes:

*Ele eleva o filme a um espaço moderno e não convencional de criação audiovisual orgânica que se recusa a utilizar a música tanto como comentário banal como para enaltecer as imagens, objetivando, ao invés, a construção de uma paisagem sonora, um espaço fílmico feito de sons-imagens.*⁸⁴ (2014, p. 115)

Essa “paisagem sonora” é clara, segundo a autora, em alguns de seus principais filmes como *L’Avventura* (1960), *La Notte* (1961), *L’Eclisse* (1962) e *Deserto Rosso* (1964). Enfim, o mérito de Antonioni está mais no fato de que estabeleceria uma maior coerência entre sons e imagens, fazendo com que houvesse uma harmonia das mesmas com os sons dos diálogos, a música, *foley*, e, principalmente, os silêncios⁸⁵. Para isso, porém, às custas de uma música menos representativa e mais sutil conforme se pode ouvir em seus filmes.

Outro autor que traria mudanças na relação música/filme, o qual era conhecido internacionalmente, é Federico Fellini. O diretor contou com a colaboração, durante vários anos e com uma notável produção, do compositor italiano Giovanni “Nino” Rota (1911-1979). Rota é um dos compositores mais estudados do cinema italiano, a ver pela quantidade de textos acadêmicos que se pode encontrar sobre o mesmo. É relevante a contribuição de sua música na atmosfera onírica que caracterizam a maior parte dos filmes de Fellini. No entanto, apesar de suas características estilísticas terem marcado a obra do diretor, a ponto de sua música ser considerada por muitos estudiosos e críticos como uma espécie de “personagem” nos filmes de Fellini, Miceli (2009) afirma que Rota seria uma espécie de paradoxo dentre os especialistas⁸⁶. Isto pelo fato de que muitas

⁸⁴ “He moves film forward into a modern and anticonventional space of organic audiovisual creation that refuses to use music either as banal commentary or as booster for the images, aiming instead at constructing a soundscape, a filmic space made of sound-images”. Tradução própria.

⁸⁵ Os silêncios nos filmes de Antonioni são, inclusive, objeto de vários estudos acadêmicos.

⁸⁶ Sergio Miceli se utiliza bastante do termo *specialismo* e sua variante *specialisti*. Podendo ser traduzidos ao português como “especialização” e “especialistas”, respectivamente, designam um comprometimento

vezes suas “contribuições mais incisivas muitas vezes preexistiam – [...] desde esboços a peças prontas – e sob muitos aspectos têm bem pouco da escrita aplicada, criada para tal”⁸⁷ (2009, p. 345). Ou seja, muitas das composições utilizadas por ele nos filmes eram uma espécie de adaptação de obras já existentes, segundo as orientações e escolhas de Fellini. Daí então o paradoxo, pois ao mesmo tempo que não se pode subestimar a importância de Rota para o cinema italiano com sua música extremamente marcante e presente nos filmes de Fellini, sua maneira de lidar com a produção cinematográfica poderia ser questionada por seu empenho peculiar, a qual segundo Miceli “[...] ditada em muitos casos pela pressa ou pela preguiça”⁸⁸ (2009, p. 345).

Assim como no caso de Antonioni, uma posição secundária na relação diretor/compositor pode ser percebida, resultando em uma atitude mais passiva de Rota ao compor para os filmes de Fellini, nas palavras do próprio diretor:

*Posso dizer que é talvez entre os músicos cinematográficos o mais humilde de todos, porque realmente faz uma música [...] extremamente funcional. Não tem a presunção e orgulho do músico que quer fazer com que sua música seja ouvida. Se dá conta de que a música de um filme é um elemento marginal, secundário, que pode somente em certos momentos ser protagonista, mas em geral deve somente dar apoio.*⁸⁹ (como citado em Miceli, 2009, pp. 343-344)

O cinema de autor italiano teve ainda relação com a música eletroacústica, a qual por sua vez estava ligada com o experimentalismo do movimento *avant-Garde* dos anos sessenta. Corbella (2011) afirma que o uso da música eletroacústica no cinema autoral

dos compositores no ato de se fazer música para filmes diferente de seus antecessores. Neste sentido eram mais conscientes dessas práticas musicais como parte da criação da obra cinematográfica como um todo, e não separando a arte musical da arte cinematográfica. Miceli afirma que a chegada dos especialistas se deu no início dos anos sessenta (Miceli, 2009).

⁸⁷ “[...] i suoi contributi più incisivi spesso preesistevano – [...] dall’abbozzo al pezzo finito – e sotto molti aspetti hanno bem poco della scrittura applicata, nata come tale”. Tradução própria.

⁸⁸ “[...] dettato in non pochi casi perfino dalla fretta o dalla pigrizia”. Tradução própria.

⁸⁹ “Posso dire che è forse tra i musicisti cinematografici il più umile di tutti, perchè veramente fa una musica, secondo me, estremamente funzionale. Non ha la presunzione e l’orgoglio del musicista che vuol far sentir ela sua musica. Si rende conto che *la musica di un film è un elemento marginale, secondario, che può solo in certi momenti essere protagonista, ma in genere deve solamente spalleggiare*”. Tradução própria.

italiano estaria em uma posição diferente em relação a este tipo de música nos filmes na América. Segundo o autor, nos Estados Unidos o experimentalismo eletroacústico estava estreitamente ligado a temas de horror e ficção científica, amplamente propagado em Hollywood. Corbella ainda afirma que os mesmos Fellini e Antonioni se utilizaram da música eletroacústica em seus filmes nos anos sessenta de forma diferente. Fellini a usaria como um elemento que reforçaria, junto com a música de Nino Rota, o ambiente onírico presente nos filmes. Já no caso de Antonioni, e mais claramente em seu filme *Deserto Rosso* (1964), mostrando a nova atmosfera sônica dos centros urbanos que emergiam em Itália pós milagre econômico, com seus sons de máquinas e motores resultantes do advento das novas tecnologias como as da produção industrial, os novos automóveis, etc. De formas diferentes, o cinema de autor usou, portanto, tal tipo de música como meio para expressar as transformações pela qual passava a sociedade italiana então.

Com a exploração criativa que marcaria a década de 1960 no que se refere à música no cinema, apesar dos filmes considerados “de autor” terem sido grandes responsáveis pelo surgimento dos especialistas, não foram os únicos. Filmes *giallo*⁹⁰, a *commedia all'italiana*⁹¹ e o *western* italiano, ajudariam a consolidar a nova fase nas práticas musicais (Miceli, 2009). Assim, além de Giovanni Fusco e Nino Rota, podemos citar como compositores que estão entre os primeiros desses especialistas, surgidos contemporaneamente ao cinema de autor: Mario Nascimbene⁹², Carlo Rustichelli⁹³, Armando Trovaioli⁹⁴, e, principalmente Ennio Morricone, que na época teve importantes

⁹⁰ Significando ‘amarelo’ em português, o termo *Giallo* deriva de publicações de livros que contam histórias de suspense e mistérios policiais. Tais publicações continuam a ser muito famosas no país e adquiriu o termo porque suas capas têm a cor amarela. No cinema acabou por designar além dos tipos mencionados, também para filmes que incluíam histórias de horror e erotismo.

⁹¹ Gênero popular de comédia em Itália a partir de finais da década de cinquenta. Os temas, em sua, maioria se baseavam na sátira social com a comicidade resultante da interação de personagens de diferentes classes sociais (Celli & Cottino-Jones, 2007, p. 88).

⁹² Mario Nascimbene (1913-2002) foi um compositor italiano que teve uma carreira prolífica como compositor para filmes da década de 1950 a 1970.

⁹³ Compositor italiano (1916-2004) que teve uma extensa carreira no cinema de seu país dentre as décadas de 1950 e 1980.

⁹⁴ Compositor e pianista italiano (1917-2013) também atuante no cinema.

colaborações com diretores como Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini e Elio Petri. (Miceli, 2009).

2. IL MAESTRO ENNIO MORRICONE

2.1 De pai para filho: Primeiros ensinamentos e formação musical.

Nascido no ano de 1928, em Roma, Ennio Morricone foi o primogênito de uma família de origem modesta e proletária, onde o pai era um trompetista que tocava em clubes noturnos música jazz outros estilos populares com o objetivo de entretenimento. Sua mãe, uma dona de casa que só mais tarde abriria um negócio familiar no ramo de tecidos.

Morricone já demonstrava interesse pela composição desde muito pequeno, mas os estudos formais começaram já na adolescência, no *Conservatorio di S. Cecilia* em Roma, nas aulas de trompete do professor Umberto Semproni. Nesta época, o professor de harmonia complementar Roberto Caggiano intuiu uma facilidade precoce do jovem e sugeriu que o mesmo iniciasse o curso principal de composição, o qual Morricone o faria alguns anos depois. Na época um trompetista estudar composição era considerado uma condição estranha e bem pouco comum no ambiente de um conservatório musical, a ponto de existir um certo preconceito ao fato, segundo afirma Miceli no documentário da BBC de 1995 intitulado *Ennio Morricone*⁹⁵. Apesar disso, Morricone conseguiu terminar o curso em apenas seis meses. Surge em sua vida então, um professor o qual ainda hoje ele tem em grande consideração como seu grande mestre: Gofredo Petrassi, professor de composição e figura importante do modernismo italiano desde os anos da década de trinta e que também compôs para o cinema, em filmes como *Riso Amaro* (1949) e *Cronaca Familiare* (1962).

Justamente nessa fase de conservatório já estaria a assumir o papel do pai (o qual ficara doente) ao substituí-lo como trompetista nos clubes noturnos. Levava uma vida dupla em relação à arte, onde estudava música erudita durante o dia e tocava música dita ligeira à noite para ganhar o sustento da família, conforme afirma Miceli no documentário⁹⁶. De qualquer forma, a improvável junção entre estes dois tipos de música, erudita e popular, estaria bastante presente na obra de Morricone, sendo

⁹⁵ In <<https://www.youtube.com/watch?v=Tj6MWE4wZx4>>. Aos 7'47". Acessado em 11/01/2019.

⁹⁶ In <<https://www.youtube.com/watch?v=Tj6MWE4wZx4>>. Aos 8'10". Acessado em 11/01/2019.

inclusive uma estética que o tornaria conhecido a nível mundial já em seu primeiro trabalho com o diretor Sergio Leone, com o filme *Per un Pugno di Dolari* (1964).

2.2 Darmstadt 1958: Provocações musicais e serialismo.

Nas décadas imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra, o mundo passou por uma transformação em relação à tecnologia. Seja pelas consequências dessa guerra ou pela corrida espacial que teve seu impulso com a guerra fria entre EUA e antiga União Soviética, as novas tecnologias passaram cada vez mais a fazer parte não só do mundo material do ser humano, mas de seu imaginário: as viagens espaciais, a inteligência artificial e a possibilidade de devastar o planeta com as bombas atômicas durante a Guerra Fria. A partir dos horrores testemunhados anteriormente na Segunda Guerra somados a essas mudanças tecnológicas no pós-guerra, o modo de se fazer música e até mesmo o seu próprio conceito, passaram a ser questionados e transformados ao mesmo tempo em que técnicas de gravação, *broadcasting* e manipulação do som eram aperfeiçoadas. Isto acarretou uma verdadeira revolução nas artes musicais a partir de finais da década de 1940.

No ano de 1946, surgem os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Cursos Internacionais de Verão pela Nova Música), fundados por Wolfgang Steinecke⁹⁷ na cidade alemã de Darmstadt. Fortemente regida pela influência da Segunda Escola de Viena⁹⁸, os cursos de verão de Darmstadt influenciariam de forma determinante a maioria dos compositores daquela geração. O impacto dos cursos de Darmstadt permitiu o surgimento na Europa de uma elite musical que, integrando uns e excluindo outros chegou, segundo Mattioli, a criar uma tensão entre compositores:

Em alguns casos é mais provável que os compositores que não quisessem aderir às pesquisas serialistas e pós serialistas sofressem de um complexo de inferioridade implícito ao se depararem com o ar militante daqueles que se

⁹⁷ Wolfgang Steinecke (1910-1961) foi um musicólogo e crítico musical nascido na Alemanha.

⁹⁸ É assim chamado o resultado das técnicas de composição criadas pelo austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) e aperfeiçoadas por seus alunos e compatriotas Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945).

*reconheciam na pesquisa; é necessário dizer também que em Darmstadt as pessoas apontavam o dedo com uma certa facilidade, e se fosse necessário fazer uma cruzada para mover acusações aos traidores, os discípulos dos Ferienkurse eram os primeiros a se alistarem.*⁹⁹ (2016, p. 64)

No ano de 1958, aos 30 anos de idade, Ennio Morricone se inscreve nos cursos de verão de Darmstadt, os quais já estavam a despertar o interesse de músicos e compositores também em Itália.

Antes dos cursos, o compositor tinha peças escritas para o que chama de “música absoluta”¹⁰⁰, dentre elas *Musica per Archi e Pianoforte* (1954); *Cantata* para coro e orquestra (1955); *Invenzione, Canone e Ricercare* para piano (1956); *12 Variazioni* para oboé, violoncelo e piano; *Quattro pezzi per chitarra* (1957); *Il concerto per orchestra* (1957, dedicado a Petrassi); *Tre Studi* para flauta, clarinete e fagote (1957-1958); e *Distanze* para violino, violoncelo e piano (1958) (Miceli, 1994, p. 32-33). Destas peças, *Tre Studi* e *Distanze* são compostas com técnicas serialistas, fato que demonstra já um interesse em experimentar outras estéticas musicais e que o influenciaria a conhecer os cursos de Darmstadt. Em suas próprias palavras, de sua conversa com De Rosa, Morricone explica que naquele período “Buscava, portanto, novas fronteiras, uma linguagem original e própria, embora já nos últimos anos com Petrassi havia experimentado uma escrita mais “científica””¹⁰¹ (2017, cap. 5, p. 6).

Sobre sua ida aos cursos naquele verão, posteriormente Morricone confessaria que não se identificava a princípio com a maioria do que era mostrado, sendo que o próprio diria para Mattioli sobre a experiência, num tom, segundo o autor,

⁹⁹ “In alcuni casi è più probabile che i compositori che non se la sentivano di aderire alle ricerche seriali e post-seriali soffrissero di un inconfessato complesso di inferiorità nei confronti dei toni militante di chi in quelle ricerche si riconosceva; bisogna anche dire che a Darmstadt la gente puntava il dito con una certa facilità, e se c’era da fare crociate e muovere accuse ai traditori della causa, nessuno era secondo ai discepoli dei *Ferienkurse*”. Tradução própria.

¹⁰⁰ Ennio Morricone costuma diferenciar sua obra entre “música absoluta” e “música aplicada”. A diferença é que a última ele usa para se referir às suas composições para o cinema ou aplicada a algum outro trabalho específico. Já com a música absoluta, ele se refere às suas composições criadas sem o objetivo de servir a outro projeto (De Rosa, 2017, cap. 20, p.1).

¹⁰¹ “Buscaba, pues, nuevas fronteras, un lenguaje original y propio, aunque ya en los últimos años de estudio con Petrassi había experimentado una escritura más “científica””. Tradução própria.

involuntariamente cômico: “Era tudo uma coisa do tipo: tinha um tambor e um clarinete. O tambor fazia *ti-ti-ti*. E o clarinete respondia: *tiii-tiii*. E assim ficavam por duas horas. Tudo uma *bobagem*, uma besteira”¹⁰² (2016, p. 95). No entanto, ele destaca dois compositores que chamaram sua atenção e que foram grandes e importantes influenciadores de sua pesquisa musical a partir daquele momento: John Cage e Luigi Nono.

Para Morricone, *Coro di Didoni* de Nono era a perfeita síntese da união harmônica entre o sistema lógico-matemático do serialismo com a comunicabilidade com o ouvinte; em sua conversa com De Rosa fala sobre a obra:

*Os timbres, as alturas, os valores e os silêncios eram calculados com precisão, mas havia algo mais: uma poética unida ao expressivo. Assim encontrei não só uma confirmação, mas também um respaldo para seguir com mais força a exploração que havia empreendido no mundo do serialismo postweberniano.*¹⁰³ (2017, cap. 5, pp. 9-10)

John Cage causaria igualmente uma profunda impressão em Morricone. Sobre a experiência em Darmstadt ao assistir as performances do compositor, Morricone diz:

Foi um dos primeiros que escutei, acredito que era o segundo dia de curso. Primeiro apresentou Music for Two Pianos, com David Tudor, e depois, ao término desta peça, Cage ficou só e começou outra peça, tocando o piano preparado, com um rádio ao lado. Permanecia calado por alguns segundos. Depois, ligava o rádio e golpeava o piano. Voltava a ficar calado dava um novo golpe ao piano... Seguiu assim por um bom tempo e as pessoas começaram pouco a pouco a se desesperar pelo fato de não estarem entendendo nada do que estava acontecendo, inclusive eu. Precisou-se de tempo para fazer entender seus

¹⁰² “Era tutta roba tipo: c’era un tamburo e un clarinetto. Il tamburo faceva ti-ti-ti. E il clarinetto rispondeva: tiii-tiii. Così per due ore. Tutte *cagatine*, tutte stronzate”. Tradução própria.

¹⁰³ “Los timbres, las alturas, los valores y los silencios estaban calculados con precisión, pero había algo más: una poética unida a algo expresivo. Así encontré no solo una confirmación, sino también un respaldo para seguir con más fuerza la exploración que había emprendido en el mundo del serialismo postweberniano”. Tradução própria.

*propósitos: Cage era profundamente crítico com a música que se investigava naqueles anos, eu também o fui desde o princípio. Quando jogava os dados para decidir a duração e altura dos sons, a qualidade do ruído ou as notas que tinha de escrever em um pentagrama inventado, o fazia para levantar polêmica. Não se pode pensar em Cage sem recordar a ironia provocadora com a qual atuava: se colocava em uma posição paradoxal para forçar uma reflexão necessária nesse momento histórico.*¹⁰⁴ (In De Rosa, 2017, cap. 5, p. 8)

A figura 2.1 mostra o pianista David Tudor a tocar o piano para Cage em 1958. Nota-se o rádio em cima do instrumento, como observou Morricone, sendo provável sua presença no momento em que a foto foi obtida.

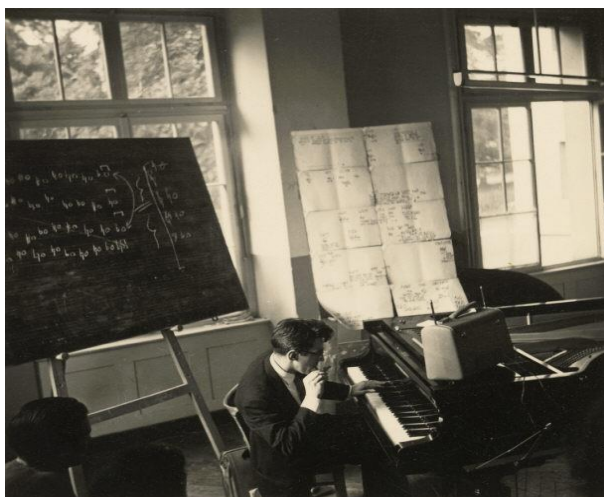


Figura 2.1 – David Tudor em performance para John Cage em Darmstadt.¹⁰⁵

¹⁰⁴ “Fue uno de los primeros a los que escuché, creo que era el segundo día del curso. Primero presentó *Music for two pianos*, con David Tudor, y luego, al término de esa pieza, Cage se quedó solo y empezó otra pieza, tocando el piano preparado, con una radio al lado. Permanecía callado unos segundos. Después, encendía la radio y golpeaba el piano. Volvía a quedarse callado y daba un nuevo golpe al piano... Siguió así un buen rato y la gente poco a poco empezó a desesperarse porque no entendía lo que estaba pasando, yo tampoco. Se necesitó tempo para dar con su propósito: John Cage era profundamente crítico con la música que investigaba por aquellos años, yo también fui desde el principio. Cuando jugaba a los dados para decidir la duración y la altura de los sonidos, la calidad del ruido o las notas que había que escribir en un pentagrama inventado, lo hacía para levantar polémica. No puede pensarse en Cage sin recordar la ironía provocadora con la que actuaba: se colocaba en una posición paradójica para forzar una reflexión necesaria en ese momento histórico”. Tradução própria.

¹⁰⁵ In *The Getty Research Institute*. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/david_tudor/zoom/zoom_grl_tudor053.html>. Acessado em 03/02/2019.

Darmstadt, ou nomeadamente Cage, impressionaria não só Morricone, mas alguns outros de seus conterrâneos italianos que estavam presentes naquele ano, como o compositor Franco Evangelisti¹⁰⁶ (este estaria presente em todas as edições anuais dos cursos desde a primeira até a última), o qual fundaria o *GINC*. Morricone faria parte do grupo pouco tempo depois de sua fundação, na década de sessenta, e, sobre o qual falaremos ainda neste capítulo.

A tabela 1 mostra a lista de atividades dos *Ferienkurse* em Darmstad no ano de 1958:

Darmstadt 1958	
Courses:	<ul style="list-style-type: none"> -John Cage, 'Composition as Process' -Bruno Maderna, 'Der neue Instrumentalstil'
3 September performance:	<ul style="list-style-type: none"> -John Cage, <i>Music for Two Pianos</i> -Earle Brown, <i>Four Systems</i> -Morton Feldman, <i>Two Pianos</i> -John Cage, <i>Variations I</i> -Christian Wolff, <i>Duo for Pianists I</i> -John Cage, <i>Winter Music</i> -Christian Wolff, <i>Duo for Pianists II</i> (John Cage e David Tudor (pno))
4 September lecture:	-Karlheinz Stockhausen, 'Music im Raum'

¹⁰⁶ Músico e compositor italiano (1926-1980).

6 September lecture:	-John Cage, 'Changes', including performance of John Cage, <i>Music of Changes</i> (David Tudor (pno))
6 September performance:	-Karlheinz Stockhausen, <i>Kontra-Punkte</i> (Domaine Musical, dir. Bruno Maderna)
7 September performance:	-Luigi Nono, <i>Cori di Didone</i> (Kölner Rundfunk Choir, dir. Bernhard Zimmermann)
8 September lecture:	-John Cage, 'Indeterminacy', including performances of Karlheinz Stockhausen, <i>Klavierstück XI</i> , and John Cage, <i>Variations I</i> (David Tudor (pno))
9 September lecture:	-John Cage, 'Communication', including performances of Bo Nilsson, <i>Quantitäten</i> , and Christian Wolff, <i>For Prepared Piano</i> (David Tudor (piano))
9 September performance:	-Pierre Boulez, <i>Le Soleil des eaux</i> (Symphony Orchestra and Choir of the Hessischer Rundfunk, dir. Ernest Bour)
11 September performance:	-Earle Brown, <i>Pentathis</i> (David Tudor (pno), Domaine Musical, dir. Bruno Maderna)
12 September performance:	-Luigi Nono, <i>Composizione per orchestra n. 1</i> (Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hans Zanotelli)

Tabela 1.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Adaptado de: IDDON, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt – Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge University Press. (p. xv)

Os Cursos de Verão de Darmstadt ocorrem ainda hoje, mesmo com a morte de Wolfgang Steinecke em 1961.

2.3 O arranjador: Os primeiros trabalhos e a responsabilidade de um pai de família.

Ao final do curso de Darmstadt, ainda no ano de 1958 e, com seu primeiro filho já nascido no ano anterior, Morricone retoma aos trabalhos esporádicos que lhe ajudariam no sustento da família. Dentre eles compor música para dramas radiofônicos, teatrais e televisivos, alternando entre a composição das músicas e/ou apenas escrevendo os arranjos. Logo depois consegue um contrato estável com a RCA italiana, fundada em 1949 e à qual na época (já em finais de 1950) estava quase a fechar as portas por falta de produção e interesse por parte da matriz americana no mercado italiano (Mattioli, 2016). Como arranjador de canções populares, interpretadas por jovens cantores, Morricone estaria a participar de um período que marcaria o nascimento da indústria fonográfica no país, e no qual seria um dos principais personagens, como afirma Mattioli sobre o êxito da RCA na época:

Pelos estúdios da rua Tiburtina passaram Frank Sinatra e Arthur Rubinstein, os artistas de primeira linha triunfavam em Sanremo, as vendas aumentavam, os singles eram produzidos de maneira expressa e distribuídos em milhões de exemplares: para a indústria musical italiana foi uma revolução, e Morricone se encontrava justamente no centro dela.¹⁰⁸ (2016, p. 99)

A capacidade criativa de Morricone fez com que seus arranjos na música ligeira fossem um grande contributo para este tipo de música no país, obtendo mesmo um reconhecimento na época, conforme escreve Miceli:

¹⁰⁸ “Per gli studi di via Tiburtina passano Frank Sinatra e Arthur Rubinstein, gli artisti dell’etichetta trionfano a Sanremo, le vendite si impennano, i singoli sfornati a getto continuo vengono stampati in milioni di esemplari: per l’industria musicale italiana fu una rivoluzione, e Morricone vi si trovò proprio al centro”. Tradução própria.

[...] o ambiente discográfico lhe reconhece então como sendo indiscutivelmente um mestre no que faz, tanto que em uma entrevista televisiva Benedetto Ghiglia falará de um “ofício realizado de modo genial por Morricone”, definindo-o como “o pai do arranjo moderno”.¹⁰⁹ (1994, pp. 76-77)

Um exemplo de arranjo pouco comum para a época feito pelo compositor, pode ser ouvido na música *Il Barattolo* de Gianni Meccia¹¹⁰, lançada em 1960 pela gravadora RCA, e na qual a palavra *barattolo* pode ser traduzida do italiano como uma “lata, recipiente de vidro ou outro metal em formato cilíndrico, para substâncias de vários tipos”¹¹¹. Morricone inclui o som do que parece ser uma lata a girar por uma superfície de concreto, sendo que o refrão da música diz “*Rottola, rottola / strada facendo rotola / rimbalza qua e là... Tratta il mio cuore così / come fosse un barattolo / Lo fa girare qui e là...*”¹¹².

Adicionar sons concretos advindos de fontes que não fossem de instrumentos musicais, foi uma prática recorrente na obra do compositor, em seus arranjos não só para música popular italiana como para a música que compôs para filmes. Tal prática pode ser vista na obra do compositor italiano Mario Nascimbene, o qual utilizava de tais sons ao arranjar suas composições para filmes já nos anos cinquenta, no entanto não foi possível encontrar qualquer evidência que revelasse a influência deste compositor sobre Morricone ou vice-versa. Em uma entrevista do início dos anos de 1960, à qual está disponível no documentário *Ennio Morricone*, produzido pela BBC, o compositor fala sobre adicionar sons concretos em seus arranjos:

¹⁰⁹ “[...] l’ambiente discografico gli riconosce ormai un ruolo di maestro indiscusso, tanto che in una intervista televisiva Benedetto Ghiglia parlerà di un “mestiere portato a livello geniale da Morricone”, definendolo “il padre dell’arrangiamento moderno”. Tradução própria.

¹¹⁰ Cantor, compositor e ator italiano (1931-) que teve maior popularidade na década de 1960.

¹¹¹ “vaso di vetro, latta o altro materiale, di forma per lo più cilindrica, per conservare sostanze di vario genere”. Tradução própria. In <<https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=barattolo>>. Acessado em 21/01/2019.

¹¹² Em português: *Rolando, rolando / rolando pela estrada / salta aqui e lá... Trata o meu coração assim / como se fosse uma lata / a faz girar aqui e lá...* Tradução própria. In <https://www.youtube.com/watch?v=Ug2wR_y7cM4>. Acessado em 21/01/2019.

*Eu sempre tive o costume de colocar os sons do dia-a-dia nos meus arranjos. Muitos poderão pensar que é arbitrário colocar esses sons reais – sons de uma máquina de escrever, de latas – na música popular. Eu o faço para dar um contributo de veracidade a estas composições.*¹¹³

Esses sons reais ajudariam, ainda nos anos sessenta, a construir a paisagem musical dos filmes *Western* italianos, os quais tornaram Ennio Morricone conhecido internacionalmente.

Dentre as canções populares da época de maior sucesso se pode citar, além de *Il Barattolo, Sapore di Sale* de Gino Paoli¹¹⁴ e *Abbronzatissima* de Edoardo Vianello¹¹⁵ (ambas de 1963); *Pel di Carota* (1963) interpretada por Rita Pavone¹¹⁶; *Ogni Volta*, interpretada por Paul Anka¹¹⁷ no festival de Sanremo em 1964. Para alguma delas Morricone fez não só o arranjo, mas toda a composição, exceto as letras (tarefa a qual nunca se aventurou a fazer).

O trabalho como arranjador continuaria ainda por vários anos durante a década de 1960, sendo que o compositor tentara nos primeiros fazê-lo com tal discrição com o objetivo de gozar um anonimato. Porém, devido ao sucesso das canções arranjadas, o nome de Morricone já estaria a circular pelos bastidores e não só, pois estaria inclusive a dar algumas entrevistas televisivas sobre seu trabalho na música popular (Miceli, 1994). O desejo do anonimato seria justamente por não querer ficar conhecido como o arranjador de tal tipo de música, ou mais ainda, como o “arranjador Morricone” ao invés

¹¹³ In <<https://www.youtube.com/watch?v=Tj6MWE4wZx4>>. Aos 8’52”. Acessado em 21/01/2019. (“Io ho avuto sempre il pallino di mettere i suoni della vita di tutti i giorni nei miei arrangiamenti. Molti potranno pensare che è arbitrario mettere dei suoni veri, i suoni di una macchina da scrivere, di baratolli, nella musica leggera. Io l’ho fatto per dare un contributo di verità a queste composizioni”. Tradução própria.)

¹¹⁴ Cantor, compositor e político italiano (1934-). Possui mais de trinta álbuns gravados desde a década de sessenta.

¹¹⁵ Cantor, compositor e ator italiano (1938-) com grande destaque nos anos sessenta.

¹¹⁶ Cantora e atriz italiana (1945-). Pavone tem uma prolífica carreira na música, com vários álbuns e singles lançados desde 1963. É uma das cantoras italianas mais reconhecidas internacionalmente, na música popular.

¹¹⁷ Cantor e ator canadense (1941-). Dentre outras canções, ficou conhecido principalmente pela canção de sua autoria “Diana”, lançada em 1957.

de o “compositor Morricone”, somava-se ainda o fato de há pouco ter retornado de Darmstadt, além do aprendizado dos tempos de Petrassi e do conservatório, como observa o próprio:

*Na época havia facções ideológico-musicais muito fortes: se Petrassi ou meus colegas compositores do conservatório descobrissem que eu estava a trabalhar por dinheiro, me iriam desmerecer, mas, pouco a pouco depois o descobriram.*¹¹⁸ (In De Rosa, 2017, cap. 2, p. 23)

Sobre o período em que criava arranjos para a música popular italiana, Morricone afirma como costumava trabalhar: “Com o tempo aperfeiçoei minha prática: conseguia compor até quatro arranjos por dia. Tentava variar o máximo possível para evitar abusar do ofício e cair na mesmice”¹¹⁹ (In De Rosa, 2017, cap. 2, p. 7).

Apesar da preferência pelo anonimato enquanto arranjador, é possível observar a importância desse período de sua carreira, pois grande parte dos experimentos aplicados aos arranjos estariam em diferentes graus presentes na música de Morricone aplicada ao cinema, como veremos mais adiante.

2.4 Música para as telas: Primeiras experiências no cinema.

O primeiro filme cujo crédito pela música é de Ennio Morricone foi a obra satírica de Luciano Salce *Il Federale*. Antes desse filme, havia trabalhado em colaborações com outros compositores que assinavam a banda sonora, trabalhando na orquestração das composições, como no filme *Gli Sbandati* (1955) dirigido por Francesco Maselli¹²⁰ e com música assinada por Giovanni Fusco; *Morte di un Amico* (1959) dirigido por Franco Rossi¹²¹

¹¹⁸ “Entonces había facciones ideológico-musicales muy fuertes: si Petrassi o mis colegas compositores del conservatorio hubiesen descubierto que trabajaba por dinero, me habrían desacreditado, pero, poco después, lo descubrieron”. Tradução própria.

¹¹⁹ “Con el tiempo, cogí mucha destreza: podía componer hasta cuatro arreglos al día. Trataba de variar lo más posible para evitar abusar del oficio y caer en el aburrimiento”. Tradução própria.

¹²⁰ Diretor italiano de cinema (1930-) que iniciou sua carreira no período neorrealista do cinema de seu país.

¹²¹ Diretor e guionista italiano de cinema (1919-2000). Seu trabalho mais conhecido foi na série de produção multinacional (Itália, Suíça, Alemanha, Grã-Bretanha) *Quo Vadis?*, de 1985.

e música assinada por Mario Nascimbene; e *Barraba* (1961) dirigido por Richard Fleischer¹²² e música assinada por Nascimbene. Desses trabalhos, Morricone recorda que foram importantes mais tarde, ao ter sua estreia como compositor principal no filme de Salce, pois, “[...] já havia escrito tanta música para cinema assinada por outros que não experimentei a preocupação típica dos compositores que nunca haviam trabalhado para as telas”¹²³ (In De Rosa, 2017, cap. 2, p. 22).

Mas ter o nome responsável pela música na primeira colaboração, com Salce, não foi algo fácil, pois Morricone havia sido dispensado anteriormente em dois filmes por seus produtores, após já estar cogitado para assinar a música. Isso se deu, segundo o próprio, pelo fato de seu nome ainda ser de certa forma desconhecido do meio cinematográfico. Isso ocorreu com um filme do próprio Salce, com título de *Le pillole di Ercole*, e com o filme *Gastone* de 1960.

Antes de compor para o cinema, ou mesmo antes de colaborar secundariamente com outros já nos primeiros filmes, o compositor teve previamente uma experiência no ramo cinematográfico. À época em que substituía e/ou tocava junto a seu pai, o jovem Morricone fizera parte de orquestras que gravavam para filmes tocando trompete, sendo que já nessa época tinha uma visão crítica sobre os trabalhos dos compositores para os quais estava a executar a música: “Tenho de reconhecer que, na sala de gravação, às vezes sentia, intimamente, a vontade de escrever uma música diferente ou mais coerente com as mesmas imagens que via projetadas na tela”¹²⁴ (De Rosa, 2017, cap. 2, p. 23).

Após *Il Federale*, muitas portas começariam a se abrir para o compositor romano no cinema. Já no ano seguinte, em 1962, ele assinaria a música dos filmes: *Diciottenni al Sole* e *I Motorizzati*, ambos dirigidos por Camillo Mastroncinque¹²⁵, e *La Cuccagna* e *La*

¹²² Diretor estadunidense de cinema (1916-2006). Teve uma extensa filmografia, a qual inclui filmes como *The Vikings* (1958) e *Doctor Dolittle* (1967).

¹²³ “[...] ya había escrito tanta música para el cine firmada por otros que no experimenté la preocupación típica de los compositores que nunca han trabajado para la gran pantalla”. Tradução própria.

¹²⁴ “He de reconocer que, en la sala de grabación, a veces sentía en mi fuero interno el deseo de escribir una música diferente y personal precisamente para las mismas imágenes que veía proyectadas en la pantalla”. Tradução própria.

¹²⁵ Diretor, guionista e ator italiano (1901-1969).

voglia matta, ambos dirigidos por Luciano Salce. Em 1963: *Duello nel Texas* dirigido por Ricardo Blasco¹²⁶ (este simbólico por ser o primeiro filme do gênero Western de Morricone); *I Basilischi* dirigido por Lina Wertmüller¹²⁷; *Il Successo* dirigido por Mauro Morassi¹²⁸; e *Le Monachine* com direção de Luciano Salce. Já em 1964: *E la donna creò l'uomo* (direção de Camillo Mastrocinque); *I due evasi da Sing Sing* (direção de Lucio Fulci¹²⁹); *I Malamondo* (direção de Paolo Cavara¹³⁰); *I maniaci* (Lucio Fulci); *I marziani hanno dodici mani* (dirigido por Castellano & Pipolo¹³¹); *In ginocchio da te* (dirigido por Ettore Fizzarotti¹³²); *Le pistole non discutono* (Mario Caiano¹³³). Ainda em 1964 Morricone dividiria a criação da música do filme *Prima della rivoluzione*, de Bernardo Bertolucci, com Gino Paoli.

Finalmente, no mesmo ano, o filme que seria o marco inicial de sua carreira internacional, e faria com que ele ganhasse enorme popularidade no cinema: *Per un pugno di dollari* dirigido por Sergio Leone, primeiro filme da antológica colaboração entre o diretor e o compositor no cinema¹³⁴.

2.5 A criação do *Spaghetti Western*: As colaborações com Sergio Leone e as primeiras experimentações.

O termo *spaghetti western* foi criado a partir de estudos e da crítica estrangeira sobre os filmes do gênero western, produzidos em Itália a partir dos anos de 1960. Segundo Brunetta:

¹²⁶ Diretor, guionista e escritor espanhol (1921-1994).

¹²⁷ Diretora suíça de cinema (1926-) que tem uma prolífica carreira em Itália.

¹²⁸ Diretor italiano de cinema (1925-1966).

¹²⁹ Diretor, ator e escritor italiano (1927-1996).

¹³⁰ Diretor e guionista italiano de cinema (1926-1982).

¹³¹ Nome artístico usado por dois diretores e guionistas italianos: Franco Castellano (1925-1999) e Giuseppe Moccia (1933-2006).

¹³² Diretor e guionista italiano de cinema (1916-1985).

¹³³ Diretor, guionista e produtor italiano de cinema (1933-2015).

¹³⁴ Cronologia dos filmes retirada de Miceli, 1994, p. 382.

*Usado ao início não sem uma ponta de racismo e de desprezo, a definição spaghetti western é então adotada com a oportuna variante para definir o western não americano: assim se fala de “paella western” para os filmes do gênero realizados em Andaluzia e de “Chop Suey Western” para os produtos made in Hong Kong.*¹³⁵ (2003, pp. 250-251)

Os primeiros filmes do gênero começam a ser produzidos no país na década de sessenta, a partir de algumas produções de Alberto Grimaldi¹³⁶ em 1963 como *I tre spietati* e *I sette del Texas* (1964), ambos dirigidos pelo diretor espanhol Joaquín Luis Romero Marchent (1921-2012) e sendo produções ítalo-espanholas (Brunetta, 2003, p. 251). Com algum sucesso, estes e vários outros ajudaram gradualmente a desenvolver um novo interesse pelo gênero em Itália ainda nos anos de reflexo do milagre econômico. Propriamente nascido nos Estados Unidos, lá o gênero já havia perdido popularidade no início da década de sessenta (Brunetta, 2016, p. 250). Mas diferentemente dos filmes feitos na América, o western italiano traz algo de novo ao gênero. Não poderia ter sido diferente, uma vez que não havia em Itália nada similar historicamente nem geograficamente ao Oeste americano século XIX. Assim, ao invés de referências historicistas, de ideais e moral, sobre conflitos entre cowboys e índios, ou “mocinhos” e “bandidos”, o *western all’italiana* (como também foi chamado) tem então como principal mote de seus filmes a busca pelo enriquecimento (Miceli, 1994). Apesar da descendência do mesmo gênero americano, gradualmente as produções italianas, a partir dos anos sessenta, tomariam um novo rumo, tendo seu momento crucial a partir de Sergio Leone, no que se refere à estética do gênero. Como observou o escritor, jornalista e crítico cinematográfico Alberto Moravia em 1967:

O Western italiano nasceu não de uma memória ancestral, mas dos instintos de cinegrafistas que, quando jovens eram apaixonados pelo Western

¹³⁵ “Usata all’inizio non senza una punta di razzismo e di disprezzo, la definizione “spaghetti western” è poi adottata con le opportune varianti per definire ogni western non americano: così si parla di “paella western” per i film di genere realizzati in Andalusia e di “Chop Suey Western” per i prodotti made in Hong Kong”. Tradução própria.

¹³⁶ Produtor italiano de cinema (1925-).

*americano. Em outras palavras, o Western de Hollywood nasceu de um mito; o italiano nasceu de um mito sobre o mito...*¹³⁷ (como citado em Frayling, 2000, p. 118)

Não se pretende tomar as palavras de Moravia no sentido de colocar o *western* italiano num patamar de “cópia da cópia”, mas de mostrar que apesar de o ponto de partida ser mesmo o modelo americano, seria natural que um outro estilo surgisse, pois, as referências culturais de cada país eram diferentes. Mas sobretudo sem classifica-lo pejorativamente como um ‘subproduto’.

Vittorio Spinazzola¹³⁸ faria uma contextualização dos temas *western* em Itália algum tempo depois, com uma possibilidade, portanto, de melhor reflexão, já no ano de 1974:

*O western all’italiana pinta uma sociedade à qual o único valor é constituído pela riqueza, a única unidade de medida das ações humanas consiste na maior ou menor idoneidade rumo ao enriquecimento individual. Aqui reside a profunda diferença no que diz respeito à ostentação do senso cívicos e legalistas contidos nos modelos americanos; e aqui está também o avanço, por assim dizer, uma vez que o cinismo é também uma forma de autoconsciência, preferível à hipocrisia [...]. A través de uma metáfora exasperada que beira o grotesco, os nossos westerns têm a intenção de representar de forma desnuda a mentalidade burguesa, capitalista: a lei da livre concorrência vem a se identificar com aquela da selva.*¹³⁹ (como citado em Miceli, 1994, p. 101)

¹³⁷ “The Italian Western was born not from ancestral memory but from the herd instinct of film-makers who, when young, were head over heels in love with the American Western. In other words, the Hollywood Western was born from a myth; the Italian one is born from a myth about a myth...”. Tradução própria.

¹³⁸ Vittorio Spinazzola (1930-) é um escritor e crítico cinematográfico italiano.

¹³⁹ “Il western all’italiana dipinge una società nella quale l’unico valore è costituito dalla ricchezza, la sola unità di misura delle azioni umane consiste nella maggiore o minore idoneità al fine dell’arricchimento personale. Qui risiede la profonda differenza rispetto all’ostentazione di sensi civici e legalitari che informava i modelli americani; e qui sta anche il progresso, se vogliamo, in quanto il cinismo è pure una forma di autocoscienza, preferibile all’ipocrisia [...]. Attraverso una metafora esasperata fino al grottesco, i nostri western intendono rappresentare al nudo la mentalità borghese, capitalistica: la legge della libera concorrenza viene a identificarsi con quella giungla”. Tradução própria.

Apesar do relativo sucesso do ressurgimento deste tipo de filmes no país, foi mesmo a partir do ano de 1964 que o gênero ganhou força. Nesse mesmo ano ocorre a primeira colaboração entre Sergio Leone e Ennio Morricone a partir do longa metragem *Per un pugno di dollari* (Brunetta, 2003).

A escolha dos três primeiros filmes da parceria entre Sergio Leone e Ennio Morricone como referência, é feita aqui para situar mais facilmente a análise e, também por considerar essa trilogia (*trilogia do dólar* como é conhecida) como a que consolidaria a base estética resultante da colaboração entre Morricone e Leone (Miceli, 1994). Além desses três, outros dois filmes *western* seriam resultados desta parceria: *C'era una volta il West* (1968) e *Giù la testa* (1971).

Para o primeiro filme, Leone procurava, segundo o próprio compositor, um tema “molto particolare”¹⁴⁰ (Sorice 2005, p. 27) para seu primeiro filme *western*. Orientado pelos produtores a contratar Morricone, o diretor, ao fazer uma pesquisa sobre Morricone, ouvira a música composta para o filme *Duello nel Texas*, e, segundo Christopher Frayling, “havia então odiado”¹⁴¹. Ainda aconselhado a não desistir do compositor pelos produtores, Leone vai ao encontro de Morricone, o qual lhe mostra um arranjo que tinha feito para o cantor americano Peter Tevis (1937-2006) da música folk *Pastures of Plenty* de Woody Guthrie¹⁴² em 1962. Leone quis que exatamente aquela música (ou apenas o arranjo) fosse o tema para o filme. Assim, os temas principais derivariam da mesma *Pastures of Plenty*, porém agora com a linha melódica principal, antes cantada por Peter Tevis sendo trocada pelo assovio do guitarrista Alessandro Alessandroni (1925-2017). Esses temas seriam chamados de *Titoli* e *Per un pugno di dollari*, os quais diferem entre si apenas um pouco na estrutura e no andamento (Miceli, 1994). Além do assovio, a linha melódica da guitarra elétrica seria modificada. No início onde tem-se apenas a guitarra acústica acompanhada do assovio marcaria a inconfundível composição, onde de forma pioneira no cinema italiano, o

¹⁴⁰ Traduzido ao português como “muito particular”.

¹⁴¹ In <<https://www.youtube.com/watch?v=Tj6MWE4wZx4>>. Aos 10'35". Acessado em 25/01/2019.

¹⁴² Compositor e intérprete norte-americano.

público sairia com uma forte impressão da música e não só das imagens, música esta que era principalmente “reproduzível” pela relativa simplicidade melódica (Miceli, 1994). A figura 2.2 ilustra essa primeira parte da composição.



Figura 2.2 ¹⁴³

Outro elemento que o compositor manteve e que, estaria presente nas próximas composições para os filmes de Leone, seria o típico uso do padrão rítmico que simula caracteristicamente o galope de um cavalo (figura 2.3). Nas composições de Morricone, este padrão varia entre diferentes instrumentos em cada composição.

¹⁴³ In Miceli (1994, p. 110).

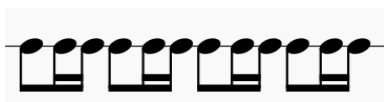


Figura 2.3¹⁴⁴

O fato de a composição derivar de uma outra pré-existente, originalmente composta por outro compositor (Guthrie), seria uma prática que Morricone, mais tarde, evitaria de se utilizar, preferindo sempre usar de composições próprias. A recusa em utilizar música composta por outros seria inclusive causa de desentendimento entre Morricone e alguns diretores depois que o compositor já havia alcançado prestígio no cinema (De Rosa, 2017). No caso de *Pastures of Plenty*, o uso da mesma foi uma exigência específica do diretor Sergio Leone.

Per un pugno di dollari, filme relativamente de baixo orçamento, alcançou um êxito inesperado, pois segundo Mattioli “As prévias foram muito mal, a crítica o demoliu e os produtores pensaram que seria um ‘desastre total’”¹⁴⁵ (2016, p. 102). Ao contrário disso, fez tal sucesso nas bilheterias que do ano de estreia no verão de 1964 ficou em cartaz até o verão de 1965.

Para o segundo filme da trilogia, *Per qualche dollaro in più* (1965), a música, apesar de agora já com composições criadas especialmente para o filme, segue a mesma linha do primeiro, mas com novos instrumentos como um berimbau de boca (também conhecido como ‘harpa judaica’) no tema leva o mesmo nome do filme, *Per qualche dollaro di più*. É mantido por exemplo a guitarra elétrica, o naípe de cordas e percussão sinfônicos, o assovio de Alessandrini e o coro característico masculino encontrados na música do filme anterior. Porém, em relação a este tema e os demais deste segundo filme, Miceli observa que

[...] a característica de maior destaque está no envolvimento da componente musical como essencial elemento narratológico e simbólico: a nível de mediação na presença de micro eventos musicais que se identificam com os

¹⁴⁴ Fonte: acervo próprio.

¹⁴⁵ “Le anteprime vanno malissimo, la critica lo demolisce e i produttori si aspettano “un fallimento totale””. Tradução própria.

*personagens – a flauta para o personagem Monco; o berimbau de boca para Mortimer; o carrilhão de um relógio de bolso para Índio – e em todos os níveis, em sucessão e mesmo simultaneamente, através do mesmo carrilhão, em torno do qual gira todo o filme.*¹⁴⁶ (1994, p. 123)

Já com um orçamento bem maior que o primeiro, o filme obteve êxito comercial, porém mais do que isso, do ponto de vista artístico, seria, segundo Miceli (1994), o importante mediador entre a primeira experiência da colaboração e o próximo (e último) filme da trilogia.

O terceiro filme da trilogia, *Il buono, il brutto, il cattivo* de 1966, para o tema principal o compositor usa uma combinação das notas *Lá* e *Ré* em uma vocalização que remeteria ao som de um coioote, variando-a durante o filme de acordo cada um dos três personagens principais (tal como já visto no filme anterior): uma flauta para “il buono” *Blondie* (interpretado por Clint Eastwood¹⁴⁷), a voz para “il brutto” *Tuco* (interpretado por Eli Wallach¹⁴⁸), e uma ocarina para “il cattivo” *Angel Eyes* (interpretado por Lee Van Cleef¹⁴⁹). A seguir, Morricone descreve como obteve o efeito:

As descrições de Leone me inspiraram a evocar o som de um coioote com o objetivo de conceber a ideia da violência animal no Velho Oeste. Mas o que faria eu para conseguir isso? Pensei então que poderia talvez chegar próximo sobrepondo duas vozes masculinas roucas, uma cantando a vogal “A” e a outra cantando “E” de uma maneira pronunciada, em algum ponto entre Sforzando e falsetto. Fui para a sala de gravação, conversei com os cantores, gravamos as vozes e adicionamos um pouco de reverb e o efeito funcionou. Prossegui então com o mesmo princípio, emulando os sons vocais com o efeito wah-wah os quais

¹⁴⁶ “[...] la caratteristica di maggior spicco sta nel coinvolgimento della componente musicale come essenziale elemento narratológico e simbolico: a livello mediato nella presenza di microeventi musicali che si identificano con i personaggi – il flauto per il Monco; il marranzano per Mortimer; il carrillon di un orologio da tasca per l’Indio – e attraverso *tutti* i livelli, in successione e perfino in contemporanea, per mezzo dello stesso carrillon, attorno al quale ruota l’intero film”. Tradução própria.

¹⁴⁷ Ator e diretor estadounidense de cinema (1930-).

¹⁴⁸ Ator estadounidense (1915-2014).

¹⁴⁹ Ator estadounidense (1925-1989).

*podem ser obtidos com trompetes e trombones com um movimento da surdina, um efeito muito comum nas orquestras da década de vinte e trinta.*¹⁵⁰ (In De Rosa, 2017, cap. 2, pp. 45-46)

A ousada ideia de Morricone se tornaria um dos maiores bordões a remeter os filmes *western*. Uma combinação de notas relativamente simples (ver figura 2.4), porém, e aqui mais uma vez, com soluções de timbre características do compositor.

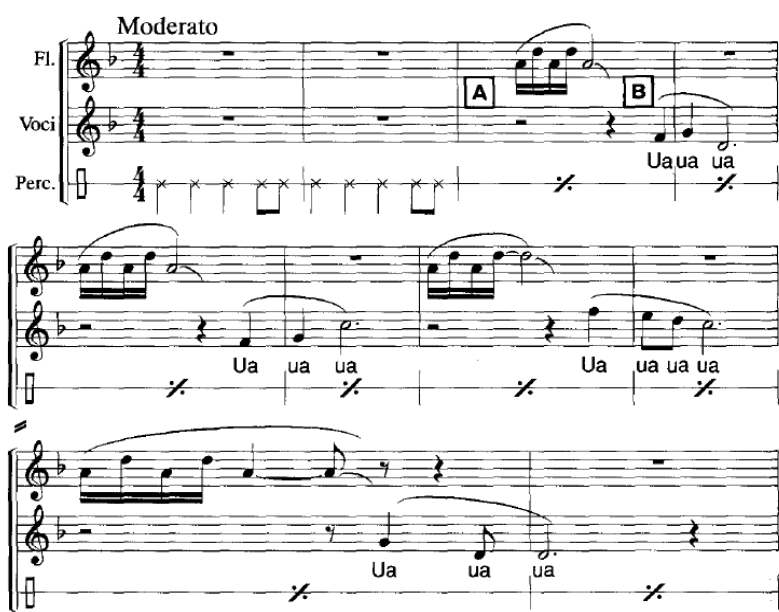


Figura 2.4¹⁵¹

A respeito das influências, os filmes *western* de Sergio Leone (compreendendo agora todos os filmes do gênero do diretor na década de 1960), tinham como referência (além do western estado-unidense) o filme *Yojimbo* (1961) do diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998), o qual era uma espécie de híbrido entre um filme de samurais e

¹⁵⁰ “Los relatos de Leone me sugirieron la idea de incluir al aullido del coyote para evocar la violencia animal del Salvaje Oeste, pero ¿cómo podría lograrla? Pensé que si sobreponía dos voces masculinas, una que cantaba A y otra E de una manera exagerada, entre el sforzato y el falsete, conseguiría acercarme a ello. Fui a sala de grabación, hablé con los cantantes, grabamos añadiendo un ligero retumbe y el efecto funcionó. Luego seguí con el principio, emulando con la voz el efecto *wah wah* que las trompetas y trombones pueden obtener moviendo de adelante hacia atrás la sordina, un efecto típico de las *brass bands* de los años veinte e treinta”. Tradução própria.

¹⁵¹ Es 1. In Miceli (1994, p. 132)

um filme *western* nos moldes americanos. Segundo relembra a viúva de Leone, Carla Leone, na biografia do diretor por Frayling, após voltarem da sessão do filme de Kurosawa que ele disse, com grande empolgação que “[...] a história original de *Yojimbo* vem de um romance americano, e seria maravilhoso leva-lo de volta para onde ele originalmente saiu”¹⁵² (como citado em Frayling, 2000, p. 119).

No que diz respeito à colaboração com Leone, Morricone estaria a criar um estilo próprio de composição que se tornaria característico do gênero cinematográfico *western* e que, segundo Miceli (Miceli & Morricone, 2003), pode ser analisado como um modelo recorrente no trabalho do compositor com Leone nesses filmes. O autor chamou esse estilo de “modelo de três públicos”, o qual analisaremos brevemente.

Este modelo seria baseado em três bases estilísticas diferentes, segundo Miceli: *arcaico*, *rock and roll* e *pseudo-sinfônico*, as quais gradualmente vão se entremeando conforme o tema avança. Em relação à primeira, ou *arcaico*, à qual o autor diz ser a mais “original e característica” (Morricone & Miceli, 2013, p. 170), o autor se refere principalmente à guitarra acústica como base fundamental, seguida por elementos que resgatam uma espécie de presença primitiva como sons de sinos, bigornas, assovios humanos, chicotes e tiros, ou seja, sons concretos que não provêm exatamente de instrumentos musicais ou sons provenientes de instrumentos musicais “simples” como define o mesmo. Miceli ainda relaciona essa primeira base ao público num sentido individual, ou um primitivismo inerente, segundo o autor, a todo ser humano. Essa estrutura estaria presente sempre como a primeira parte do tema.

A segunda base estilística seria o Rock and Roll. Aqui Miceli se refere ao estilo que estava em ascensão na música popular de então e à guitarra elétrica, seu principal símbolo, além de ser associado ao público jovem.

O terceiro seria finalmente a entrada da base *pseudo-sinfônica*, se misturando às demais e levando ao clímax da composição. Essa terceira base seria constituída basicamente com instrumentos sinfônicos como cordas, percussão e às vezes com a presença de trompetes e órgãos. Nessa parte como se refere o próprio autor, entra-se

¹⁵² “You know, the original story of *Yojimbo* comes from an American novel, and it would be wonderful to take it back to where it originally came from”. Tradução própria.

em uma “[...] integração social, um “retorno à razão”, no qual um claro tom retórico, triunfal e autocelebrado, além de um sistema harmônico e de timbre absolutamente convencional, dominam”¹⁵³ (Morricone & Miceli, 2013, p. 170). Já aqui Miceli se refere ao gosto de um público “[...]de classe média mais baixa [...]”¹⁵⁴, onde o mesmo “[...] recupera seu ponto de referência e segurança [...]”¹⁵⁵ (Morricone & Miceli, 2013, p. 170). É importante notar que essa análise feita por Miceli é baseada nos temas principais em suas formas completas de execução, sendo que ao longo de cada filme o mesmo tema ocorre de forma fragmentada em diversos momentos (Miceli & Morricone, 2013).

Após a análise de Miceli, podemos concluir que Morricone não deixou de usar alguns de seus recursos, os quais eram recorrentes nos arranjos de música popular pela RCA. Além de agora acrescentar mais um elemento: a guitarra elétrica. Ao utilizar-se das três bases citadas por Miceli, criando um estilo único e inovador no uso de um novo universo tímbrico e estilístico, podemos supor que essas primeiras experimentações no cinema, além de abrirem as portas para que outros trabalhos surgissem (Miceli, 1994), seriam as bases de outros experimentos mais ousados, como veremos, ainda na mesma década de sessenta.

Como já vimos no capítulo primeiro, os anos sessenta são aqueles em que a especialização se confirma e Ennio Morricone foi um dos primeiros especialistas, mesmo que involuntariamente ao início, pois o próprio compositor confessa que seu objetivo nunca havia sido o de se tornar um compositor para o cinema e sim compor sua dita música absoluta, de forma a colocar em prática tudo que havia aprendido até então, além de continuar experimentando (De Rosa, 2017).

Na mesma década em que trabalhou nestes filmes com Sergio Leone, Morricone assinou ainda a música de várias outras produções importantes. Sendo que outras parcerias iniciariam nesta mesma década e as quais seriam importantes para o

¹⁵³ “[...] social integration, into the “return of reason”, in which cloyingly rethorical, triumphal, autocelebratory tone and absolutely conventional timbral and harmonic system dominate”. Tradução própria.

¹⁵⁴ “[...] lower-middle-class[...]”. Tradução própria.

¹⁵⁵ “[...] recovers its proper reference points and security [...]”. Tradução própria.

compositor, como a que fez com o diretor Pier Paolo Pasolini. Além de outras importantes colaborações com diretores como Bernardo Bertolucci e Elio Petri.

2.6 Improvisando uma nova estética: Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.

De volta ao ano de 1958, nos cursos de Darmstadt, na Alemanha, Ennio Morricone se recorda de um evento curioso:

Na manhã seguinte ao seminário-concerto de John Cage, eu e um grupo de amigos italianos fomos dar um passeio pelos bosques que haviam próximos. A atuação do compositor americano nos tinha causado uma forte impressão e, enquanto caminhávamos, não parávamos de falar sobre aquilo. Até que chegamos a um espaço aberto, no qual havia uma pedra ao centro. Decidimos então formar um círculo ao redor da pedra e cada um se encarregou de fazer um som: “você faz esse, eu faço este, você este outro... e assim por diante”. Eu subi em cima da pedra e comecei a reger: um gesto meu e começava um som, depois outro e depois outro, até o clímax final. Nos divertimos muito durante esta improvisação coletiva: uma pequena orquestra de vozes que faziam ruídos curiosos naquele pequeno bosque. A partir deste episódio nasceu uma experiência que mais tarde repetiríamos por vários anos: o Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.¹⁵⁶ (De Rosa, 2017, cap. 5, p. 11)

A anedota contada por Morricone, apesar de não constar em biografias do GINC, poderia se encontrar na gênese do grupo, pois os cursos na cidade alemã tiveram grande influência, como já vimos, em seu fundador Franco Evangelisti.

¹⁵⁶ “A la mañana siguiente del seminario-concierto de John Cage, fuimos con un grupito de amigos a dar un paseo por un bosque cercano. La actuación del compositor norteamericano nos había dejado a todos pasmados y, mientras caminábamos, no parábamos de comentarla. En eso, llegamos a un pequeño claro, en cuyo el centro había una piedra. Decidimos formar todos un corro alrededor de la piedra y cada uno se encargó de reproducir un sonido: “Tú haces ese, yo hago este, tú este otro...”. Yo me subí a la piedra y me puse a dirigir: a um gesto mío empezaba un sonido, luego otro y después otro, hasta el clímax final. No divertimos mucho durante esa improvisación colectiva: una orquestrilla de voces que producía sonidos curiosos en aquel bosquecillo. A partir de aquella anedocta nació una experiencia que luego repetimos varios años: el Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza”. Tradução própria.

Em finais da década de cinquenta, um grupo de compositores/músicos italianos, encabeçado por Evangelisti, fundam a *Associazione Nuova Consonanza*, uma associação sem fins lucrativos com o objetivo de pesquisar, produzir e divulgar a nova música que estava a surgir a partir dos movimentos de vanguarda musical que estava a ganhar nova força no continente Europeu. Manifestações musicais e multimídias, debates, conferências, publicações, seminários didáticos, laboratórios, aulas... Esses foram desde o início os principais meios da *Associazione* de promover a música contemporânea. Além disso, a partir de 1963 surge ali o festival *Nuova Consonanza*, o qual ainda hoje ocorre na cidade de Roma. Seus fundadores são (em ordem alfabética conforme o sobrenome) Mario Bertoncini¹⁵⁷, Mauro Bortolotti¹⁵⁸, Aldo Clementi¹⁵⁹, Antonio de Blasio¹⁶⁰, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero¹⁶¹, Egisto Macchi¹⁶², Daniele Paris¹⁶³ e Francesco Pennisi¹⁶⁴. (Tortora, 1990)

O *GINC* surge oficialmente no ano de 1964, fundado, novamente, por Franco Evangelisti (1926-1980) ainda com o nome de *Gruppo Internazionale di Improvvisazione Nuova Consonanza* (tendo suprimido logo depois a palavra *Internazionale*), e tem sua primeira aparição pública poucos meses depois no ano de 1965 na terceira edição do festival. Vários músicos passaram pelo grupo desde sua fundação, inclusive estrangeiros (daí a escolha inicial da palavra *Internazionale*) como os americanos Larry Austin (data de nascimento não encontrada pelo autor), John Heineman (data de nascimento não encontrada) e William O. Smith (1926), além do alemão Roland Kayn (1933-2011). Participaram ainda alguns dos italianos fundadores da associação como Egisto Macchi, Mario Bertoncini e o saxofonista húngaro naturalizado italiano, Ivan Vandor¹⁶⁵. Morricone se juntaria ao grupo, convidado por Evangelisti, no mesmo ano de 1965.

¹⁵⁷ Músico e compositor italiano (1932-2019).

¹⁵⁸ Músico e compositor italiano (1926-2007).

¹⁵⁹ Músico e compositor italiano (1925-2011).

¹⁶⁰ Músico e compositor italiano. Data de nascimento não encontrada pelo autor.

¹⁶¹ Músico e compositor italiano (1927-1984).

¹⁶² Músico e compositor italiano (1928-1992).

¹⁶³ Músico e compositor italiano (1921-1989).

¹⁶⁴ Músico e compositor italiano (1934-2000).

¹⁶⁵ Músico, compositor e etnomusicologista (1932-).

Assíduo frequentador dos cursos de verão em Darmstadt, Evangelisti assume a ideia de que o *GINC* seria uma formação pioneira na Europa de um grupo produzido, gravado e interpretado ao vivo pelos próprios *compositores/músicos-executores*. Assim, traz à Itália da década de sessenta uma música composta a partir de improvisação, onde o compositor cria ao mesmo tempo que executa, em conjunto com os outros companheiros. Segundo Evangelisti, com o objetivo de obter o máximo de sintonia coletiva entre os integrantes nas improvisações, cada um, de forma dialética, responderia aos estímulos daquele que estava a propor no momento, sem que para isso, houvesse uma concepção solista de nenhum deles (Tortora, 1990).

Além disso, a ideia é que fosse uma música improvisada, porém com alguma estrutura concebida com antecedência e, diferenciando-se da improvisação do Jazz primeiramente por sair das convenções harmônica-melódicas às quais o jazz estaria ligado, e, em segundo porque a música derivaria de sons estranhos à dita tradição musical (pelo menos no que se refere à ocidental). Assim, as improvisações, apesar de feitas na maior parte por instrumentos musicais convencionais como piano, trompete, violoncelo, dentre outros, raramente os utilizavam de forma usual. Esses instrumentos poderiam ser “desconstruídos” – Morricone, por exemplo, em alguns momentos usava apenas o bocal do trompete (como mostra a figura 2.5). Outros seriam “preparados” – a exemplo de John Cage, Evangelista preparava o piano, sendo que muitas vezes utilizava todo tipo de objetos dentro da caixa de ressonância do piano, como vidros de perfumes, brinquedos, etc. (ver figura 2.6). Outros ainda tocados de forma não convencional – como o mesmo piano tocado não pelo teclado, mas a partir das cordas sem o uso do martelo, ou seja, com as próprias mãos ou com a crina de um arco de violoncelo, por exemplo (figura 2.7).

No documentário alemão produzido em 1967 por Hansjörg Pauli e dirigido por Theo Gallehr: *Nuova Consonanza: Komposniten improvisieren im Kollektiv*¹⁶⁶; pode-se ter uma ideia das apresentações ao vivo do grupo. Talvez o único registro audiovisual, o documentário traz fragmentos do grupo ao se apresentar na *Galleria Nazionale d’Arte*

¹⁶⁶ O documentário está acessível na íntegra no site Youtube, através do endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>>. Acessado em 30/01/2019.

Moderna, em Roma, além de algumas entrevistas com Evangelisti e outros componentes do grupo, exceto Ennio Morricone.



Figura 2.5¹⁶⁷ - Ennio Morricone improvisando com o bocal do trompete.



Figura 2.6¹⁶⁸ - Franco Evangelisti retirando da bolsa objetos para “preparar” o piano.

¹⁶⁷ Registro de imagem retirado do documentário audiovisual *Nuova Consonanza: Komponisten improvisieren im Kollektiv*(1967). In <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>>. Acessado em 02/02/2019.

¹⁶⁸ Registro de imagem retirado do documentário audiovisual *Nuova Consonanza: Komponisten improvisieren im Kollektiv*(1967). In <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>>. Acessado em 02/02/2019.



Figura 2.7¹⁶⁹ - Piano sendo tocado de forma não convencional, com crina de arco de instrumento (provavelmente violoncelo ou contrabaixo)

O próprio Morricone descreve o *modus operandi* do grupo em sua conversa com Alessandro De Rosa:

O projeto se baseava na ideia de gerar “objetos sonoros” por meio de um trabalho e uma experiência que fossem o mais coletivo possível. A improvisação era a chave principal e compreendia partes livres, mas ao mesmo tempo, organizadas. Desenvolvemos uma profunda autocrítica e buscamos manter um rigor e uma disciplina ortodoxos. Tudo o que tocávamos gravávamos e voltávamos a escutar, de maneira que o que produzíamos era submetido a um rígido controle e uma análise profunda. A individualidade não deveria se manifestar em atitudes solistas, e sim relacionar-se democraticamente com as dos outros em todas as fases, desde a reflexão estrutural ou formal inicial, até a preparação e execução. Por outro lado, era fundamental que em um grupo composto por seis ou sete instrumentos houvesse alternância, o que não era muito fácil em uma formação tão limitada. Nos sentíamos culpados quando nos dávamos conta de que havíamos caído em expressões demasiadamente solistas.

¹⁶⁹ Registro de imagem retirado do documentário audiovisual *Nuova Consonanza: Komponisten improvisieren im Kollektiv*(1967). In <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>>. Acessado em 02/02/2019.

Evangelisti muitas vezes passava um pouco da conta ao piano e assim o avisávamos, outras vezes haveria uma entrada de trompete aparente demais: nestes casos sentia que havia me equivocado e imediatamente o confessava. Durante os ensaios, nos exercitávamos em vários modelos e atitudes de interação entre os instrumentistas e os instrumentos. Uma vez que havíamos definido alguns “esquemas” propriamente ditos, passávamos a trabalhar nas transições entre eles e, desse modo, determinávamos uma estrutura de composição, uma forma musical mais ampla. Uma delas, Composizione Lunga, costumava ter uma duração de quarenta ou quarenta e cinco minutos, nos quais experimentávamos tudo o que havíamos estudado juntos durante os ensaios: uma improvisação estruturada, mas ao mesmo tempo, livre. Às vezes, os esquemas geradores ficavam pré-fixados, mas abertos à necessidade do momento. Como regra geral, dialogávamos musicalmente por meio de um critério de resposta positiva ou negativa instantâneos: o instrumentista confirmava ou negava a proposta musical lançada por um de seus colegas, influenciando a cada momento a identidade global da composição. Se tratava de uma estrutura musical oriental, baseada nos mesmos conceitos do raga. Nos concentrávamos em formas estáticas, dinâmicas, porém definidas. Podia ocorrer que eu produzisse alguns sons de percussão, semelhantes entre si, repetidos no tempo por meio de golpes dos pistões do trompete. Então, alguém respondia positivamente, retomava essa frase rítmica e a propunha mais uma vez agora com seu instrumento; mas outro poderia negar minha proposta tocando três notas repetidas e essas se converteriam em uma outra célula... e assim sucessivamente.¹⁷⁰ (In De Rosa, 2017, cap. 5, pp. 14-17)

¹⁷⁰ “El proyecto se basaba en la idea de generar “objetos sonoros” por medio de una labor y una experiencia que fuesen lo más colectivas posible. La improvisación era clave y comprendía partes libres, pero, a la vez, organizadas. Desarrollamos una profunda autocrítica y procuramos mantener un rigor y una disciplina férreos. Todo lo que tocábamos lo grabábamos y lo volvíamos a escuchar, de manera que cuanto producíamos era sometido a un control estricto y a un análisis profundo. La individualidad no debía manifestarse en actitudes solistas, sino que debía relacionarse democráticamente con la de los otros en todas las fases, desde la reflexión estructural o formal inicial, hasta la preparación y la ejecución. Por otro lado, era fundamental que en un grupo compuesto por seis o siete instrumentos hubiese alternancia, lo que no resulta siempre fácil en una formación tan limitada. Nos sentíamos culpables cuando caíamos en la cuenta de haber incurrido en expresiones demasiado solistas. Evangelisti muchas veces se pasaba de la raya con el piano y así se lo hacíamos saber, otras veces yo podía tener una salida de trompeta demasiado

Diferentemente de descrever o processo de trabalho do grupo, teorizar sobre a música do *GINC* não é algo simples. Ainda assim, várias tentativas foram feitas por Franco Evangelisti através de notas de capa dos discos, discursos dirigidos às audiências nas apresentações iniciais de cada concerto, além de outros registros escritos e orais. Sobre isso Miceli afirma que:

*[...] esiste a suspeita de que a teorização minuciosa sobre uma prática aleatória da parte dos próprios protagonistas, apesar de criadores, seja uma contradição em si, ou em casos extremos, o sintoma de uma forma de compensação, um tipo de recurso de ajuda psicológica.*¹⁷¹ (1994, p. 198)

Desde o início o grupo se defrontou com críticas que geralmente giravam em torno de extremos, como já observava Evangelisti ao responder para Hansjörg Pauli sobre como o público geralmente reagia aos concertos no documentário sobre o grupo de 1967:

Alguns ficam chocados, outros apreciam, e alguns até pensam que nós não conseguimos tocar os instrumentos pelo fato de os estarmos tocando de uma

presente: en esos casos, sentía que me había equivocado y lo decía enseguida. Durante los ensayos, nos ejercitábamos en varios modelos y actitudes de interacción entre los instrumentistas y los instrumentos. Una vez que habíamos definido y denominado algunos “esquemas” propiamente dichos, pasábamos a trabajar en las transiciones entre ellos y, de ese modo, determinábamos una estructura de la composición, una forma musical más amplia. Una de ellas, la *Composizione Lunga*, solía tener una duración de cuarenta minutos, en los cuales experimentábamos todo cuanto habíamos estudiado juntos durante los ensayos: una improvisación estructurada, pero, al mismo tiempo, libre. A veces, los esquemas generadores quedaban prefijados, pero abiertos a la necesidad del momento. Por regla general, dialogábamos musicalmente por medio de un criterio de respuesta positiva o negativa instantáneo: el instrumentista confirmaba o negaba la propuesta musical lanzada por uno de sus colegas, influyendo momento tras momento en la identidad global de la composición. Se trataba de una estructura musical oriental, basada en los mismos conceptos del raga. Nos concentrábamos en medios inmóviles, dinámicos pero definidos. Entendíamos el raga como una parálisis, una inmovilidad móvil y dinámica que a veces duraba unos minutos. Podía ocurrir que yo produjese unos sonidos de percusión, semejantes entre sí, repetidos en el tiempo por medio del golpeteo de los pistones de la trompeta. Entonces, alguien, si respondía positivamente, retomaba esa frase rítmica y la reproponía con su instrumento, pero otro podía negar mi propuesta tocando tres notas repetidas y esa se convertía en su célula...y así sucesivamente”. Tradução própria.

¹⁷¹ “[...] c’è il sospetto che il teorizzare minuzioso su una pratica aleatoria da parte degli stessi protagonisti, seppure compositori, sai una contraddizione in termini o, nei casi estremi, il sintomo di una forma di compensazione, una sorta di salvagente psicologico”. Tradução própria.

*forma não convencional... é uma situação curiosa porque gera diferentes atitudes dos ouvintes, o que é muito melhor do que ter um público que pensa da mesma forma... o bom é que o público desenvolve sua própria atitude: alguns pensam de uma forma, alguns de outra... nós não precisamos de um público fanático...*¹⁷²

Já Morricone tem uma visão mais otimista dos acontecimentos a partir de uma reflexão já bastante distante dos anos sessenta em sua conversa com De Rosa, o qual lhe faz a mesma pergunta feita à Evangelisti:

*[...] a resposta às nossas propostas era francamente positiva, mesmo às propostas mais radicais. As pessoas estavam bastante preparadas para ouvir o que propúnhamos, o público participava muito nos anos setenta. [...]*¹⁷³ (2017, cap. 5, p. 18).

Deve-se resguardar as proporções cronológicas, uma vez que Morricone estava a falar da década posterior, enquanto Evangelisti dava uma entrevista a apenas três anos da formação do *GINC*.

Dentre registros radiofônicos e compilações, o *GINC* propriamente tem gravados seis discos, sendo que a participação de Morricone ocorreu em todos eles (inclusive a sua presença no grupo seria uma das mais constantes do início ao fim). De acordo com Miceli (1994, p. 200-202), foram eles:

1. ***Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza “Nuova Consonanza”***.
Rca Italiana (1966);

¹⁷² *Nuova Consonanza: Komponisten improvisieren im Kollektiv*(1967). In <<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>>. Acessado em 02/02/2019. (“Some are shocked, some other are pleased, and some even think that we can’t play the instruments as we don’t play them in a conventional way... it’s a funny situation because this creates different attitudes among the listeners, which is much better than having a single-minded audience... the good thing is that the audience develops its own attitude: some think in a certain way, others in a different one... we don’t need a fanatic audience...”). Tradução própria a partir da legenda em inglês, sendo o original em alemão).

¹⁷³ “[...] la respuesta a nuestras propuestas era francamente positiva, también a las propuestas más radicales. La gente estaba bastante preparada para lo que queríamos hacerle escuchar, el público participaba mucho en los años setenta”. Tradução própria.

2. **Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza “Improvisationen”**. Deutsche Grammophon (1969);
3. **The Feed-Back “The Feed-Back”**. RCA Italiana (1970);
4. **Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza “Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza”**. General Music (1973);
5. **Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza “Nuova Consonanza”**. Cinevox (1975);
6. **Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza “Musica su Schemi”**. Cramps Records (1976).¹⁷⁴

Em relação à mudança do nome no terceiro disco, Miceli indica que o mesmo não traz em sua contracapa ou em nenhuma das partes do disco o nome original do grupo, além de não citar o nome de nenhum deles. Tem-se apenas a presença da nota de sobrecapa de Evangelisti – o qual se refere simplesmente como “The Group” – a explicar o título *The Feed-Back* como um termo de função técnica muito usado nos anos setenta, relacionado à cibernética e relacionando com a esfera de improvisação à qual o grupo então se utilizava.

Mattioli (1994) sugere que este disco em especial foi produzido – sem sucesso – com objetivos comerciais em uma tentativa de levar a música do grupo ao conhecimento de um público jovem e que, segundo agora Miceli, através de uma “estrada intermediária”¹⁷⁵ entre a música Rock – muito popular entre o público jovem – e a música *avant-garde* (Miceli, 1994, p. 210). Para ouvir o disco na íntegra: [The Feed-Back \(1970\)](#).¹⁷⁶

Apesar de raros, alguns outros discos do grupo estão disponíveis na íntegra online, como dois deles encontrados no *website* Youtube: [Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza \(1973\)](#) e [Musica su Schemi \(1976\)](#).¹⁷⁷

¹⁷⁴ In Tortora (1990).

¹⁷⁵ “strada intermedia”. Tradução própria.

¹⁷⁶ In <<https://www.youtube.com/watch?v=IHpumFSr6t8>>. Acessado em 30/01/2019.

¹⁷⁷ Os *hyperlinks* se referem, respectivamente: <<https://www.youtube.com/watch?v=IN6M8FjoiTw>>, e o segundo <<https://www.youtube.com/watch?v=sN2pG29qYaw>>. Acessados em 30/01/2019.

O *GINC* influenciou outros grupos importantes que surgiram em rápida sucessão ao seu surgimento, como o MEV (Música Elettronica Viva) em Itália e o AMM, na Inglaterra, sendo que esses, por sua vez, influenciariam outros grupos ainda, como por exemplo o britânico *Pink Floyd* (Mattioli, 2016). Sobre a influência sobre o MEV, Amy C. Beal diz que:

Nuova Consonanza [como abreviou o nome do grupo] *claramente influenciou o MEV não somente na maneira de pensar sobre composição, improvisação, e coletividade – e seus “status” alternativo que estava fora dos padrões estabelecidos pela música – mas também em suas performances e abordagem sobre a produção de sons propriamente.*¹⁷⁸ (Adlington, 2009, p. 103)

Com a morte de Evangelisti em 1980, o grupo daria continuidade ao trabalho, mas segundo Tortora assumindo “contornos vagos e fragmentários”, uma vez que a não presença do mesmo causaria uma certa discórdia entre os integrantes do grupo, já que Evangelisti sempre assumiu a frente e liderança do grupo (1990, p. 141).

A associação *Nuova Consonanza* ainda está ativa, contando com 49 sócios entre compositores (dentre eles Ennio Morricone), músicos, musicólogos e críticos musicais; já realizou mais de 750 concertos, sendo que ainda promove o *Festival di Nuova Consonanza*. O arquivo da associação foi declarado em 2014 *arquivo de interesse histórico particularmente importante* pelo *Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, em Roma.¹⁷⁹

De sua experiência no *GINC*, Morricone conclui:

Entrar no Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza para mim teve uma importância fundamental. Finalmente podia voltar-me a uma experimentação musical mais aberta e, ao mesmo tempo, recuperar minha

¹⁷⁸ “Nuova Consonanza clearly influenced MEV not only in their thinking about composition, improvisation, and collectivity – and their “alternative” status outside the standard practices of the musical establishment – but also in their performance practice and their approach to the production of sound itself”. Tradução própria.

¹⁷⁹ In <<http://www.nuovaconsonanza.it/index.php?voce=16478521472&collegamento=14051019546>>. Acessado em 02/02/2019.

relação com meus velhos companheiros. Também constituiu uma compensação desintoxicante que julgava eu necessária, uma espécie de contraste em relação à rotina que se consolidava cada vez mais em minha profissão. Voltei a tocar trompete profissionalmente, mas agora de forma experimental. “Desmontar” o instrumento, desconstruí-lo nesse contexto, era muito interessante. Os experimentos que fazíamos costumavam ser radicais e para mim, essa exploração também significava uma “nova apropriação” das experiências de vanguarda, às quais havia me distanciado há alguns anos. A improvisação oferecia um processo compositivo mais espontâneo e isso era o que mais me estimulava: se abriam as portas da anarquia aleatória.¹⁸⁰ (In De Rosa, 2017, cap. 5, p. 13)

O trabalho no *GINC* foi de encontro com a pesquisa de Ennio Morricone: a busca pelo descobrimento de novos recursos tímbricos e as possibilidades abertas a partir da música aleatória¹⁸¹, com a improvisação. Mas apesar da contribuição da experiência com o *GINC* para sua carreira, Morricone lembra que simplesmente analisar o desenvolvimento de sua linguagem musical como um retrocesso ao seu passado no conservatório, em Darmstadt, no *GINC* e no cinema seria um equívoco, pois sua pesquisa e experimentação na música sempre foi contínua ao longo dos anos. Sobre isso afirma:

[...] não eliminei nenhuma experiência, mas às formulei pouco a pouco, submetendo as regras desses “sistemas” às que eram minhas exigências expressivas também nos contextos da música popular e de cinema. Assim, portanto, o caminho que tomei foi o da escolha cada vez mais concreta e precisa

¹⁸⁰ “Entrar en el Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza para mí tuvo una importancia fundamental. Por fin podía volver a una experimentación musical más abierta y, al mismo tiempo, recuperar la relación con mis colegas y con mis compañeros de antaño. También constituyó una compensación desintoxicante que juzgaba necesaria, una especie de contraste de la rutina que se consolidaba cada vez más en mi profesión. Volví a tocar la trompeta profesionalmente, pero ahora de forma experimental. “Desmontar” el instrumento, deconstruirlo en ese contexto, era muy interesante. Las experimentaciones que hacíamos solían ser radicales y para mí esa exploración también comportaba “reapropiarme” de las experiencias de la vanguardia de las que me había distanciado hacía unos años. La improvisación ofrecía un proceso compositivo más espontáneo y eso era lo que más me estimulaba: se abrieron las puertas de la anarquia aleatoria”. Tradução própria.

¹⁸¹ Diz-se do tipo de música surgida no século XX, onde o processo de composição tem como uma de suas bases o acaso.

*de sons e timbres, em busca do que realmente me apaixonava.*¹⁸² (De Rosa, 2017, cap. 5, p. 27)

Morricone contou com a participação do G/NC em alguns filmes nas décadas de sessenta e setenta. O próximo capítulo se dedica à análise de um desses trabalhos.

¹⁸² “[...] no eliminé ninguna experiencia, sino que las formule poco a poco, sometiendo las reglas de esos “sistemas” a las que eran mis exigencias expresivas también en los contextos de la música ligera y del cine. Así, pues, el camino que tomé fue el de la elección cada vez más concreta y precisa de sonidos y timbres, en busca de lo que realmente me apasionaba”. Tradução própria.

3. ESTUDO DE CASO

3.1 Metodologia para análise

Como já dito na introdução, o trabalho de dois autores auxiliará a análise: o francês Michel Chion e o italiano Sergio Miceli. Uma vez que esses termos serão recorrentes durante a análise, será importante a leitura prévia dos mesmos, que se encontram descritos de forma breve.

3.1.1 Michel Chion: Análise e métodos de observação.

Em seu livro *Audiovision – Sound on Screen* (L'Audio-Vision - Son et image au cinema, do original em francês), Chion abre as possibilidades de análise dos sons, de forma a endossar, inclusive, a liberdade no uso de termos não formais para caracterizar um som (provenientes de instrumentos musicais ou não), como “*crackling, rumbling* ou *tremolo*”¹⁸³ (Chion, 1994, p.186). O uso de termos mais diretos e práticos, como sugere o autor, nos poderá ser útil, uma vez que muitos dos sons produzidos pela improvisação do *GINC* tem por natureza origens particulares.

A seguir alguns conceitos de Chion que nos serão úteis neste capítulo, os quais serão traduzidos e/ou adaptados se necessário para a língua portuguesa a partir da edição referida, em inglês.

A) Valor agregado. Segundo o próprio autor:

[...] valor informativo e expressivo com o qual o som enriquece uma imagem para criar uma determinada impressão, através da experiência imediata ou recordada pela lembrança de cada espectador, de que a informação ou expressão “naturalmente” vem do que está sendo visto, e a qual já está contida na própria imagem. O valor agregado é o que dá a impressão (eminentemente incorreta) de que o som é

¹⁸³ Em uma tradução livre: *Crackling* – som de algo a quebrar, ou crepitar; *rumbling*: som de um estrondo; *tremolo*: similar ao termo musical em português.

*desnecessário, de que meramente duplica um significado o qual, na realidade, ele traz à tona; tanto por mérito próprio ou por discrepâncias entre ele e a imagem.*¹⁸⁴ (Chion, 1994, p. 5)

O conceito deriva do que Chion chama de *ilusão audiovisual*, ou seja, a ilusão que a relação entre som e imagem pode causar no espectador no momento em que assiste um filme. Por exemplo, quando se assiste a mesma determinada sequência deste filme com e sem o som, sugerindo o autor diferentes percepções em cada momento – só escuta, só visualização ou ambos ao mesmo tempo. Importante notar que o autor lembra que os elementos *som* e *imagem* não deixam de existir separadamente, mas em combinação no que chama de ‘contrato audiovisual’, onde “[...] uma percepção influencia a outra [...]” transformando-as mutuamente.¹⁸⁵ (1994, p. XXVi)

- B) Valor agregado pela música. Aqui o autor aponta dois conceitos que causam diferentes efeitos sobre a emoção do espectador, no que concerne à música de determinada sequência fílmica. 1) **Música empática**: quando a mesma está de acordo com as emoções sugeridas pelas imagens, causando um efeito de unidade emocional, segundo ele. Isso pode ocorrer quando a música se adapta ao ritmo, tom e fraseado do filme: “[...] obviamente tal música está em função de códigos culturais para coisas como tristeza, alegria e movimento [...]”¹⁸⁶ (Chion, 1994, p. 8). A música *empática* pode ser *diegética* ou não *diegética*¹⁸⁷, embora, por sua natureza, seja mais encontrada nos

¹⁸⁴ “[...] the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression. “naturally” comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image”. Tradução própria.

¹⁸⁵ “[...] one perception influences the other [...]”. Tradução própria.

¹⁸⁶ “[...] obviously such music participates in cultural codes for things like sadness, happiness, and movement [...]”. Tradução própria.

¹⁸⁷ Música *diegética* se entende da música que está dentro do contexto dramático dos personagens, ou seja, ela está sendo tocada em cena seja qual for a origem (um grupo de músicos, um disco, um rádio, uma televisão, etc.). Já a música *diegética* não faz parte do universo retratado pela cena, ou seja, apenas

filmes em forma de música não diegética. 2) **Música *anempática***: com a letra “a” empregada ao termo como uma licença gramatical pelo autor, é a música pertencente a uma sequência que não parece condizer com as imagens vistas, uma vez que pode transparecer uma certa indiferença da mesma em relação às imagens. A música *anempática* tem o efeito “[...] não de congelar as emoções, mas pelo contrário, de intensificá-las, por inseri-las num fundo cósmico”¹⁸⁸ (1994, p. 8). Segundo o próprio autor:

*O impulso anempático no cinema produz aqueles incontáveis excertos de música derivada de pianos, celestas, caixas de música e grupos de música para dança, cuja frivolidade intencional e ingenuidade reforçam a emoção individual do personagem e do espectador, mesmo que essa música finja não os notar.*¹⁸⁹ (1994, p. 8)

Mesmo com este exemplo dado pelo autor sendo música diegética, a mesma pode ser não diegética neste caso de *anempática*.

Ainda uma terceira via é observada por Chion, onde não sendo *empática* e nem *anempática*, essa pode ser uma música que tem um “[...] significado abstrato, ou a simples função de presença, tendo um valor semelhante a uma placa de sinalização: de qualquer forma, sem uma ressonância emocional precisa”¹⁹⁰ (1994, p. 9).

O autor ainda diz que não só a música pode ser considerada *anempática*, mas também os ruídos presentes no filme, utilizando-se como exemplo o filme *Psycho* (1960) de Hitchcock, nomeadamente a famosa cena da morte da

o espectador do filme pode ouvi-la. Aqui nos referimos à música, porém os termos servem para qualquer tipo de som dentro da obra cinematográfica.

¹⁸⁸ “[...] not of freezing emotion but rather of intensifying it, by inscribing it on a cosmic background”. Tradução própria.

¹⁸⁹ “The anempathetic impulse in the cinema produces those countless musical bits from player pianos, celestas, music boxes, and dance bands, whose studied frivolity and naivete reinforce the individual emotion of the character and of the spectator, even as the music pretends not to notice them”. Tradução própria.

¹⁹⁰ “[...] which has either an abstract meaning, or a simple function of presence, a value as a signpost: at any rate, no precise emotional resonance”. Tradução própria.

personagem Marion Crane (Janet Leigh) no chuveiro, onde após seu violento assassinato, o som do chuveiro prossegue, num processo sônico indiferente ao fato.

3.1.2 Sergio Miceli: *Musica per film*.

Em seu livro *Musica per film* Sergio Miceli (2009) apresenta conceitos úteis para realizar a análise musical de um filme. Alguns desses conceitos e seus respectivos termos são adaptações de termos preexistentes já utilizados por outros autores, mas ainda assim Miceli concebe uma aplicação particular e segundo seus próprios argumentos e exemplificações. Em relação a alguns dos termos utilizados, os quais já pertencentes à linguagem musical Europeia, ele ressalta: “A respeito das exposições teóricas tradicionais [...], estas devem ser entendidas como *derivações* e *adaptações*, sendo formuladas exclusivamente em função fílmico-musical [...]”¹⁹¹ (Miceli, 2009, p. 607). A seguir serão apresentados algumas das ferramentas e conceitos para análise músico-fílmica do autor.

A) Motivos: Segundo o próprio define:

*Se entende por motivo uma sucessão reduzida de sons que têm um caráter melódico completo ou incompleto, mas que diferentemente do tema não é subdivisível.*¹⁹² (2009, p. 611)

Geralmente o motivo tem um número de sons reduzidos, bastando por vezes apenas duas notas. Pode ser derivado de um tema ou não e, por sua natureza concisa serve bem como função *leitmotivica*¹⁹³.

¹⁹¹ “Rispetto alle esposizioni teoriche tradizionali quelle contemplate nei capitoli che seguono si devono intendere come *derivazioni e adattamenti*, essendo state formulate esclusivamente in funzione fílmico-musicale [...]”. Tradução própria.

¹⁹² “Si intende per motivo una successione ridotta di suoni avente un carattere melodico compiuto o incompiuto, ma che a differenza del tema *non* è suddivisibile”. Tradução própria.

¹⁹³ *Leitmotiv*: Substantivo masculino. [música] Motivo musical condutor ou característico, tema repetido numa partitura, associado a uma ideia, a uma personagem. (2008-2013). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. In <<https://dicionario.priberam.org/leitmotiv>>. Acessado em 22/03/2019.

- B) Temas: Um tema é atribuído a estruturas horizontais como uma melodia ou mesmo formada por *motivos*, portanto, é subdivisível e pode aparecer de forma fragmentada em momentos diferentes no contexto dramatúrgico:

*“[...] onde quer que a narração requeira presença musical legítima e incisiva, capaz de interpretar e “reassumir” a partir de términos musicais as características dos protagonistas, seus eventos externos e internos, o ambiente, ou até mesmo o próprio mote do filme”.*¹⁹⁴ (2009, p. 613)

- C) Ostinatos: Um ostinato é um recurso que se utiliza de uma variação reduzida de sons caracterizados pela sua repetição contínua (ou um mínimo de repetições). Pode ser derivado de um *tema* ou *motivo* e ser de natureza rítmica, harmônica, melódica, tímbrica ou dinâmica. “O ostinato também estará compreendido em senso psicológico como ideia fixa, ou como metáfora de um instinto cego e sem alternativas”¹⁹⁵ (2009, p. 620).
- D) Formas de baixo perfil melódico: É caracterizada a partir de um ou mais fragmentos melódicos não-cantáveis. Em outros termos, são intervenções musicais que geralmente não são de fácil reconstituição a partir da memória pelo espectador (2009, p. 621).
- E) Variações e sobreposições: As **variações** podem ocorrer em diversos âmbitos da composição, podendo por vezes - assim como os ostinatos - serem rítmicas, melódicas, harmônicas, tímbricas ou dinâmicas. Um tema, por exemplo, pode ocorrer durante diferentes sequências do filme e de formas diferentes, mas que ainda assim remetem a este mesmo tema, se transformando de acordo com essas *variações*. Já as **sobreposições** podem ocorrer sob duas formas: estritamente musical, quando, por exemplo, duas (ou mais) melodias diferentes se sobrepõem na mesma linha temporal da

¹⁹⁴ “[...] laddove la narrazione richiede presenze musicali autorevoli e incisive, capaci di interpretare e “riassumere” in termini musicali i caratteri dei protagonisti, le loro vicende esteriori e interiori, l’ambiente, se non l’assunto stesso del film”. Tradução própria.

¹⁹⁵ “L’ostinazione andrà intesa anche in senso psicologico come idea fissa, oppure come metafora di un istinto cieco e senza alternative”. Tradução própria.

intervenção musical, em uma espécie de contraponto e, dramaturgicamente quando melodias que portam referências a determinados eventos do filme se sobrepõem. Por exemplo, quando acontece a sobreposição de três melodias que carregam referências narratológicas já apreendidas pelo espectador, em uma concomitância pretendida pelo autor (guionista, diretor ou compositor) para fins dramaturgicos.

Os próximos conceitos são o que Miceli chama de Funções dramaturgicas de base. Aqui o autor observa que existe um problema quando se propõe analisar um filme (tanto no campo sonoro quanto no campo visual), que é questão da *antecedência* e *consequência*, ou seja, os eventos que antecedem e os que sucedem a sequência (ou cena, se for o caso) analisada. O autor cita a título de exemplo situações como: quando uma música atonal sucede uma música tonal na mesma sequência, causando determinadas sensações no espectador. Segundo ele:

*Em tal senso música e cinema – juntos ou separadamente – fazem algumas analogias com a teoria das cores, onde uma tonalidade cromática se exalta por contraste se juxtaposta a uma outra tonalidade que lhe é complementar.*¹⁹⁶ (2009, p. 632)

- A) Acompanhamento: Intervenção musical sem autonomia discursiva, ou seja, se limita a reforçar determinado evento no filme, sublinhando-o de forma a se utilizar de recurso rítmico e dinâmico repetidamente, às vezes inclusive de forma onomatopeica. Muitas vezes tem uma função redundante. Neste caso não se recorre nem a *temas* ou *motivos*, além de serem muitas vezes evitados juntamente com diálogos. (2009, pp. 632-633)
- B) Comentário: Ao contrário do acompanhamento, o comentário interpreta os significados do evento fílmico, de forma a variar de acordo com as modalidades estilístico-formais que caracterizam a escrita do autor, as necessidades do diretor, do tempo e procedimento da produção (música

¹⁹⁶ “In tal senso musica e cinema – insieme o separatamente – hanno qualche analogia con la teoria dei colori, dove una tonalità cromatica si esalta per contrasto se giustapposta a un'altra tonalità che le è complementare”. Tradução própria.

composta antes, durante ou depois das gravações de imagem e/ou voz). Pode ser feito através de *motivos* ou *temas* e possui mais ou menos autonomia na sequência fílmica em que ocorre (2009, p. 634).

- C) Coexistência e transição: Por serem independentes num filme, o *comentário* e o *acompanhamento* podem ocorrer concomitantemente (coexistência) ou em transição. Neste último caso, pode ocorrer de variadas formas, por exemplo: a sequência inicia com um comentário, em determinado ponto é adicionado um acompanhamento, sai então o comentário e fica apenas o acompanhamento, o qual sai logo mais. No entanto outras formas podem ocorrer: entra um motivo que logo mais se transforma em comentário, ambos saem juntos, etc. (2009, pp. 635-636).
- D) Sincronia explícita: É a forma mais básica de concordância imagem-som, entre um evento sonoro e um evento fílmico. Tem natureza não diegética e seu uso pode ser meramente de reforço com intenção cômica, irônica, grotesca, dramática ou com valor simbólico ou metafórico. Oferece o risco de uma “teatralização excessiva” da sequência em que se encontra (2009, p. 636). Como exemplo podemos, por hipótese, imaginar uma cena em que o protagonista, em uma luta, ao golpear com socos seu oponente, cada golpe seu é acompanhado de uma intervenção sonora que pode advir de um instrumento de percussão, um acorde de guitarra, etc.
- E) Sincronia implícita: Recurso muito mais sutil que o anterior, às vezes quase imperceptível. Requer um processo interpretativo mais complexo e às vezes mais subjetivo por parte do espectador. Geralmente não é exagerado como na sincronia explícita:

*Se trata, em última análise, de coincidências principalmente metafóricas ou simbólicas, as quais a uma visão e uma escuta não muito seletivas podem passar despercebidas por se basearem em analogias formais indiretas e reações psicológicas interiorizadas mais que exteriorizadas.*¹⁹⁷ (2009, pp. 638-639)

¹⁹⁷ “Si tratta in ultima analisi di coincidenze per lo più metaforiche o simboliche, che a una visione e a un ascolto non troppo selettivi possono passare inosservate poichè si basano su analogie formali indirette e su reazioni psicologiche interiorizzate più che esteriorizzate”. Tradução própria.

A seguir o autor apresenta determinados níveis que segundo ele, são *funções dramatúrgicas primárias*.

- A) Nível interno: Se refere a uma intervenção musical que ocorre dentro do contexto narrativo. Pode ser manifesta quando é visível em diversos graus. Por exemplo um transmissor de rádio ligado pelo personagem, uma execução ao vivo por músicos, música vinda de uma televisão ligada, etc. Ou seja, sempre que se pode deduzir a fonte musical de forma ela explícita - aparecendo visualmente na cena/sequência. Ou então deduzida do contexto pelo espectador - não aparecendo visualmente tal fonte. Por exemplo música em uma discoteca, música ao vivo num ambiente aberto no qual não se vê os músicos, mas percebe-se sua presença, etc. Segundo Miceli “em cada caso se considera uma intervenção de nível interno como pertencente ao que é narrado”¹⁹⁸ (2009, p. 644). Podemos deduzir, consequentemente, que o *nível interno* se vale sempre de música diegética.
- B) Nível externo: Evento musical feito através de *acompanhamento* ou, mais frequentemente de *comentário*. Por não ser produzido ao interno da narração, personagem e espectador não compartilham da escuta, sendo que tal evento é destinado exclusivamente ao último. Funciona como uma ligação direta entre autores (diretor e/ou compositor) e público (espectador). Sai fora do campo da verossimilhança e se utiliza exclusivamente da música não diegética (2009, p. 649). Segundo Miceli, “em última análise se pode afirmar que se o nível interno surge aparentemente da narração, o nível externo por sua vez depende diretamente do narrador”¹⁹⁹ (2009, p. 650).
- C) Nível externo acrítico: Evento musical (não diegético) que está em respeitosa concordância com a sequência narrativa e sua função

¹⁹⁸ “In ogni caso si considera un intervento di livello interno come *appartenente* al narrato”. Tradução própria.

¹⁹⁹ “In ultima analisi si può affermare che se il livello interno scaturisce in apparenza dal narrato, il livello esterno dipende invece direttamente dal narrante”. Tradução própria.

dramatúrgica, ou seja, respeitando seu contexto este tipo de intervenção musical “[...] se limita a confirmar e reforçar a expressividade do episódio, tendendo inevitavelmente ao pleonasma e à redundância”²⁰⁰ (2009, p. 651). Num grau um pouco menos ilustrativo, toma um grau interpretativo mais profundo quando assume sua origem nas emoções internas do(s) personagem(s). Apesar de exercer essa função ilustrativa (em maior ou menor grau), o nível externo acrítico contempla soluções estilístico-formais diversas, sendo que pode variar de acordo com gênero cinematográfico, “escolas” de autores e/ou compositores, estéticas comuns a determinados períodos há história cinematográfica, etc. (2009, pp. 650-651).

D) Nível externo crítico: Ao contrário do nível externo acrítico, este nível oferece à sequência à qual é inserido um efeito de contrariedade ao que o espectador supostamente espera, fazendo-o assumir um “[...] papel ativo, ou mesmo interpretativo [...]”²⁰¹ (2009, p. 652), ou, um “[...] curto-circuito semântico [...]”²⁰² (2009, p. 652). Essa discordância entre imagem e som pode ser exemplificada por uma sequência onde há cenas de extrema violência sob a intervenção musical de um coro infantil a cantar de forma que passe a impressão ao espectador de algo angelical, com uma melodia terna.

E) Nível mediado: O evento musical deste nível ocorre quando a música advém do universo interior do personagem, o qual em algum momento anterior à sequência, conscientemente ou distraidamente, ouviu a música em questão (nível interno). O artifício pode ser feito pelo autor (diretor, ou mais comumente, o guionista) de forma mais ou menos didática, sendo que, quanto mais didática “[...] maior a possibilidade de que o espectador a interprete como emanada pelo personagem”²⁰³ (2009, p. 655).

²⁰⁰ “[...] si limita a confermare e rafforzare l’espressività dell’episodio tendendo inevitabilmente al pleonasma e alla ridondanza”. Tradução própria.

²⁰¹ “[...] un ruolo attivo, ovvero interpretativo [...]”. Tradução própria.

²⁰² “[...] un corto circuito semantico [...]”. Tradução própria.

²⁰³ “[...] maggiore è la possibilità che lo spettatore la interpreti come emanazione del personaggio”. Tradução própria.

F) Transições entre os níveis e ubiquidade: As transições entre os níveis são um artifício permitido pela pós-sincronização e podem ocorrer de variadas formas. Uma dessas formas pode ser conseguida ao iniciar uma sequência com intervenção musical de nível interno e ocorrer a transição para o nível externo, ou o contrário (2009, pp. 657-658). Podemos exemplificar com a seguinte sequência hipotética: um personagem toca sua guitarra em uma cena (nível interno), gradativamente outros instrumentos (os quais não fazem parte da mesma cena) somam-se à intervenção musical, até ocorrer uma espécie de processo de simbiótico que culmina na execução de um grupo musical (já agora música não diegética) continuando a tocar já em outra cena - uma avenida cheia de carros, por exemplo – agora estando no nível externo. Já a ubiquidade, segundo Miceli, ocorre quando uma intervenção musical liga vários cortes de cena, fazendo com que seja uma única sequência e dando um senso de temporalidade comum a todos esses cortes, ou seja, eles acontecem ao mesmo tempo cronológico. Essa ubiquidade pode ocorrer de duas formas: através da música sob nível externo ou através da sobreposição do nível externo com o nível interno/mediado (Miceli, 2009).

3.2 *Un tranquillo posto di campagna*²⁰⁴.

Sob a direção do italiano Elio Petri, o filme *Un tranquillo posto di campagna* foi lançado no ano de 1968. O responsável pela música é Ennio Morricone e o *GINC*. A escolha deste filme para a análise se deve ao fato de ser o primeiro do *GINC* em uma obra fílmica, por ser a participação mais experimental e consequentemente original do ponto de vista músico-fílmico dentre os filmes citados acima, segundo Morricone (De Rosa, 2017) e, também pelo fato de ser o único filme que se dirige oficialmente à presença do *GINC* nos créditos (tanto iniciais como finais).

²⁰⁴ Petri, E. (Diretor). (2011). *A quiet place in the country* [DVD]. United States: Twentieth Century Fox Home.

O filme conta a história de Leonardo (o ator Franco Nero), um pintor que goza de algum sucesso e que vive em uma época onde o modelo consumista e produção em série respingam como um forte ácido em sua produção artística, através de sua própria mulher e empresária: Flavia (a atriz Vanessa Redgrave). Flavia é a ligação com o mundo moderno (o filme se baseia na década de 1960), onde a variedade de eletrodomésticos e aparatos eletrônicos causa uma angústia em Leonardo.

Cansado das intervenções da tecnologia (por exemplo ruídos dos eletrodomésticos, telefone, campainha) presentes em sua casa em Milão, o pintor decide passar um tempo no campo para trabalhar distanciado da cidade grande. Ao passar com seu carro por uma pequena vila num campo na região do Vêneto (Itália), Leonardo se depara com uma estranha e enigmática casa que aparentemente está abandonada. A primeira impressão do pintor se torna então uma obsessão: ele retorna a Milão e comunica a Flávia que deseja comprar aquela casa para poder trabalhar tranquilamente.

Nesta nova casa, aos poucos o artista começa a ter algumas alucinações, e, ao conversar com antigos moradores e vizinhos, descobre que ali morou Wanda (a atriz Gabriella Grimaldi) uma garota que foi assassinada ainda durante a Segunda Guerra Mundial e que habitara o lugar com sua mãe, a condessa Valier (a atriz Madeleine Damien). Cada vez mais obsessivo pela garota, Leonardo começa a ter várias alucinações com ela, e passa a investigar sobre sua vida com antigos moradores que tiveram alguma relação com ela, bem como a mãe da garota, ainda viva. O pintor descobre que Wanda exercia um forte fascínio aos rapazes na época, despertando uma espécie de obsessão por parte deles.

Sob a visão deturpada de Leonardo, aos poucos, sua esposa Flávia se torna uma espécie de ameaça para a casa por dois motivos: primeiro porque tenta reconectar o pintor com a modernidade, trazendo-o eletrodomésticos para facilitar o dia-a-dia, e, em segundo, porque imagina que a mulher não seja bem vinda na casa por parte do fantasma de Wanda. Flavia começa a notar uma certa agressividade em Leonardo, que aumenta gradativamente a cada visita que faz ao marido. Em sua última alucinação, Leonardo imagina que mata Flavia e a corta em pedaços.

Por fim, internado num manicômio, Leonardo, se encontra preso à própria realidade que rejeitava: está a pintar como nunca, em uma analogia à produção industrial. Em sua aparente loucura Leonardo deixa periodicamente que um funcionário do manicômio leve algumas das obras, as quais são escolhidas pelo próprio pintor como sendo as melhores, em troca de revistas pornográficas e algumas guloseimas. O funcionário sai do quarto de Leonardo pedindo que o pintor não se esqueça das 50 pinturas que o artista prometera criar até o fim do mês e entrega o que pegou a Flávia – a qual continua a gerenciar a carreira do pintor.

O filme de Petri é uma combinação que remete a uma mistura de gêneros cinematográficos, uma vez que se utiliza de temas como o erótico, o policiesco e horror típicos dos filmes *Giallo*²⁰⁵, além de outros temas como os presentes nos filmes de Michelangelo Antonioni, já vistos. Soma-se a tudo isto o próprio mote principal: a crise de um artista diante do mundo em que vive. O professor da Universidade de Milão, Doutor Maurizio Corbella, em seu texto *Il pop sperimentale di Elio Petri. La musica, il suono e il problema del figurativo in Um tranquillo posto di campagna* (não publicado), analisa o filme sob o aspecto da música e do som e seu problema figurativo e afirma que o filme de Petri é uma espécie de obra “pop experimental”, justamente por conter temas encontrados em filmes de diferentes gêneros, e pela música experimental, típica da vanguarda da época em que foi produzido.

Neste ponto da carreira Morricone gozava da recente fama que lhe proporcionara a parceria com Leone e seus filmes *western*. Desde seu primeiro filme com Salce, *Il Federale*, já trazia em seu currículo mais de sessenta filmes. Além de integrar o *GINC* há quatro anos, sendo que o primeiro registro fonográfico do grupo pela RCA italiana havia sido lançado apenas no ano anterior.

Existe um registro fonográfico publicado com o mesmo título do filme (como *The Original Motion Picture Score*) lançado na Espanha pela *Saimel Bandas Sonoras* em 2003, porém, qualquer análise feita aqui será apenas baseada no material cinematográfico, uma vez que o material do CD não tem exatamente as mesmas durações em que

²⁰⁵ Os filmes do gênero *Giallo* já teriam seus primeiros exemplares com o diretor Mario Bava ainda na década de sessenta, mas que ganhariam repercussão mundial a partir de 1970 com os filmes de Dario Argento.

supostamente as mesmas estariam sincronizadas com as sequências, pois como observa Miceli:

*Um problema aparentemente marginal, mas às vezes fonte de embaraço, é representado pela intitulação das faixas. Aquelas derivadas do CD da “banda sonora original” (que não é “banda sonora” e muitas vezes nem mesmo “original”) não contam, sendo em muitos casos [...] o fruto de atribuições estabelecidas pelo compositor ou pelos produtores discográficos com critérios para causar boa impressão e seduzir o consumidor.*²⁰⁶ (2009, p. 611)

Apesar de ser o primeiro filme em que o *GINC* participou, não foi o único, assim que três outros filmes contariam com a presença de alguns dos integrantes do grupo. No filme *Cold eyes of fear* (1971, dirigido Enzo G. Castellari²⁰⁷) o nome do grupo não consta nos créditos, levando apenas o nome de Morricone (*music by*) e com regência de Bruno Nicolai. Apesar disso, o próprio Morricone confirma a presença do grupo

*[...] a partir de 1968, pedi ao Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza que participasse em algumas bandas sonoras. A primeira foi Un tranquillo posto di campagna, de Petri, seguido de Gli occhi freddi della paura (1971), de Enzo G. Castellari, e E se per caso una mattina... (1972), de Vittorio Sindoni.*²⁰⁸ (In De Rosa, 2017, cap. 5, pp. 19-20)

No terceiro filme, dirigido por Vittorio Sindoni²⁰⁹, conforme o banco de dados do *Archivio del Cinema Italiano* – o qual contém uma parte do acervo da ANICA

²⁰⁶ “Un problema apparentemente marginale, ma talvolta fonte d’imbarazzo, è rappresentato dalle intitolazioni dei brani. Quelli ricavabili dai CD della cosiddetta “colonna sonora originale” (che non è “colonna sonora” e spesso non è neppure “originale”) non fanno testo, essendo in molti casi – tranne le cosiddette incisioni storiche – il frutto di attribuzioni stabilite dal compositore o dai produttori discografici con criteri impressionistici e seduttivi”. Tradução própria.

²⁰⁷ Diretor de cinema italiano (1938-).

²⁰⁸ “[...] a partir de 1968, le pedí al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza que participara en algunas bandas sonoras. La primera fue la de *Un tranquillo posto di campagna*, di Petri, a la que siguieron *Los fríos ojos del miedo* (1971), de Enzo G. Castellari, y *E se per caso una mattina...* (1972), de Vittorio Sindoni”. Tradução própria.

²⁰⁹ Diretor e guionista italiano nascido no ano de 1939.

(Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali) – consta como responsáveis pela música: Mario Bertoncini, Walter Branchi, Bruno Battisti D’Amario²¹⁰, Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Vincenzo Restuccia²¹¹. Já Miceli (1994, p. 213) aponta para este último filme apenas a presença de Evangelisti e Branchi (oficialmente do *GINC*) e como convidados Vincenzo Restuccia e Bruno Battisti D’Amario. Como vimos na citação acima, o compositor se refere apenas ao *GINC*. Os créditos iniciais do filme não fazem referência à música, não constando, portanto, nem o nome de Morricone nem qualquer outro integrante do grupo. Miceli ainda se refere a mais dois filmes com a presença dos mesmos integrantes: *L’istruttoria è chiusa, dimentichi* (1971, dirigido por Damiano Damiani²¹²), e com o tema *Sindrome da improvvisazione* como parte do filme *Le buone notizie* (1979, dirigido por Elio Petri), embora não tenhamos conhecimento de referência a esse fato por parte do próprio Morricone.

3.3 Análise da música de Ennio Morricone com o Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza no filme de Elio Petri.

Nos créditos iniciais, no que concerne à música temos primeiramente (serão escritos exatamente como foram nos créditos nos filmes, incluindo letras maiúsculas ou minúsculas e caracteres especiais): “Music by Ennio Morricone”, uma intercalação entre *frames*²¹³ e logo em seguida “and by the composers performers of <<gruppo di improvvisazioni²¹⁴ NUOVA CONSONANZA>>”. A definição “composers performers” é um termo que Franco Evangelisti sempre fazia questão de se referir em relação ao grupo (Tortora, 1990), indicando sua formação exclusivamente de músicos que além de executores eram também compositores. Nos créditos finais podemos verificar a formação do grupo: “the group of composers of “Nuova Consonanza” composed of

²¹⁰ Compositor e guitarrista italiano (1937-). Colaborou em vários trabalhos de Ennio Morricone.

²¹¹ Baterista italiano (1941-).

²¹² Diretor italiano de cinema (1922-2013).

²¹³ Assumiremos a partir daqui este termo para se referir aos quadros de cada cena e/ou sequência.

²¹⁴ Aqui tem-se uma exceção ao nome, o qual no filme se encontra com a letra “i” no final, e não a letra “e”. A letra “i” ao final de um substantivo, na língua italiana, indica que o mesmo vai para o plural (ficando, portanto, como “improvisações”). Não se sabe se foi intencional ou apenas um erro da pós-produção.

Maestros MARIO BERTONCINI, WALTER BRANCHI²¹⁵, FRANCO EVANGELISTI, JOHN HEINEMAN, EGISTO MACCHI, ENNIO MORRICONE” (exatamente nesta ordem, com exceção apenas das vírgulas que aqui usamos para separar os nomes).

No filme, a participação de Morricone se divide em duas partes: uma à qual compõe juntamente com o *GINC*, e outra à qual compõe sozinho. Essas partes se tornam distinguíveis no contexto dramático do filme, o qual pode, neste caso, ser dividido em três variações, de acordo com o uso da música.

A primeira variação se dá com a participação do *GINC*, a improvisar sobre o que se refere à caótica realidade da cidade grande e da vida moderna e suas influências negativas sobre o personagem de Franco Nero em seu trabalho (consumismo, como nos filmes de Antonioni). A segunda com a composição intitulada *Musica per 11 violini*, uma obra pré-existente de Morricone composta por ele em 1958. Esta se encontra, além de adaptada, fragmentada e sincronizada com momentos relacionados ao que seria o mundo espiritual ligado ao fantasma de Wanda. A terceira variação é a junção de percussão e *Musica per 11 violini*, sugerindo a mistura das anteriores nas alucinações do protagonista Leonardo.

Para facilitar de agora em diante a análise mais precisa da música no filme, utilizaremos a tabela 2, a indicar todos os momentos de entrada musical, segundo a sequência de imagens referida e sua duração no tempo total do filme. Escolhemos aqui, no entanto, não incluir a composição pré-existente *Musica per 11 violini* quando não acompanhada por improvisação do *GINC* por dois motivos: primeiramente pela mesma ter sido composta dez anos antes e, segundo, pelo fato de não estar relacionada com a criação em parceria com o *GINC*. Outra exclusão foi de uma das faixas em que há apenas improvisação da percussão, nomeadamente uma bateria, sendo que esta fica a cargo do baterista Vincenzo Resttucia, pois este na época ainda não tinha passagem pelo *GINC*, tendo sido convidado por Morricone (assim como Edda Dell’Orso²¹⁶) para algumas participações, principalmente nas adaptações de *Musica per 11 violini* durante o filme.

²¹⁵ Músico, compositor e escritor italiano (1941-).

²¹⁶ Edda Dell’Orso (1935-) é uma cantora italiana que ficou conhecida principalmente por suas colaborações com Ennio Morricone, as quais se iniciaram nos filmes *western* dirigidos por Sergio Leone.

Foi útil para a análise o texto do professor Corbella *Il pop sperimentale di Elio Petri. La musica, il suono e il problema del figurativo in Un tranquillo posto di campagna* (não publicado), no sentido de utilizá-lo como uma segunda opinião para determinar a tabela, apesar de algumas diferenças no que se refere ao tempo das sequências analisadas. Sobre como foram realizadas as gravações com o *GINC*, Corbella (não publicado) relata que:

O método de trabalho do GINC consistiu em improvisar sobre sequências do filme montadas em anel, procedimento o qual consistia na visualização através da moviola das cenas, separadamente, em um ciclo contínuo. Morricone se recorda como substancialmente apenas o primeiro take era ‘pura’ improvisação, enquanto as repetições serviam para aperfeiçoar os materiais, até a definição das versões mais convincentes de forma supervisionada. Ao término dos registros o compositor escolhia, juntamente com Petri, os melhores takes [...].²¹⁷ (p. 14)

Intervenção musical.	Sequência/Evento dramático.	Descrição musical.	Tempo
1	Título do filme e créditos iniciais.	Improvisação Ginc	00:00:09 – 00:01:54
2	Sonho de Leonardo, onde está amarrado a uma cadeira e Flavia chega com vários produtos elétricos.	Improvisação Ginc/Misturado a sons dos dispositivos eletrônicos em cena.	00:01:54 – 00:05:46
3	Leonardo a trabalhar no apartamento de Milão.	Improvisação GINC	00:08:27 – 00:09:30

²¹⁷ “Il metodo di lavoro del *GINC* consistette nell’improvvisare sulle sequenze del film montate ad anello, procedimento che consentiva la visione in moviola delle singole scene in ciclo continuo. Morricone ricorda come sostanzialmente solo il primo *take* fosse ‘pura’ improvvisazione, mentre le ripetizioni servivano a perfezionare i materiali, fino a mettere a punto versioni convincenti e sorvegliate. Al termine delle registrazioni il compositore sceglieva, insieme a Petri, i *takes* migliori [...]”. Tradução própria.

4	O pintor nas ruas frenéticas de Milão.	Improvisação GINC	00:09:54 – 00:12:53
5	Na autoestrada/Vila no campo.	Improvisação GINC	00:13:40 – 00:14:15
6	Leonardo avista pela primeira vez a casa no campo onde morou Wanda.	Improvisação GINC	00:15:00 – 00:15:27
7	Leonardo pinta pela primeira vez na casa do campo (casa de Wanda) enquanto esta é reformada.	Improvisação GINC	00:27:28 – 00:28:07
8	Primeira noite do pintor na casa.	Improvisação GINC/misturado a sons de Foley (objetos a cair)	00:30:56 – 00:32:14
9	Leonardo vai até a mãe de Wanda e avista a condessa Valier pela primeira vez.	Improvisação GINC.	00:58:14 – 00:58:35
10	Attilio conta sobre seu passado com Wanda e uma versão de como ela morreu.	Improvisação GINC	01:07:17 – 01:08:22
11	Chegam os convidados os quais proverão uma sessão “espírita” na casa para se comunicar com o fantasma de Wanda.	Improvisação GINC	01:19:01 – 01:19:48
12	Flavia tenta fugir após Leonardo mostrar-se violento e fora de si.	Improvisação GINC	01:28:09 – 01:30:38

13	Attilio confessa ter assassinado Wanda e leva militares até o local.	Improvisação GINC	01:30:48 – 01:31:58
14	Leonardo pinta internado num manicômio.	Improvisação GINC sobreposta com tema <i>Delirio Secondo</i> ²¹⁸	01:37:16 – 01:40:06
15	Créditos finais.	Improvisação GINC	01:40:07 – 01:41:38

Tabela 2. *Un tranquillo posto di campagna.*

Conforme a tabela, a primeira intervenção musical (**intervenção número 1**), vem acompanhada uma variedade de imagens. Dentre elas pinturas antigas como *El buey desollado* (1655) de Rembrandt²¹⁹ e o retrato de *Madame Récamier* (do ano de 1800) do francês Jacques-Louis David²²⁰. Desta última há uma reprodução em pintura da escultura de René Magritte²²¹ de 1967, uma releitura em tom surreal do mesmo retrato de Jacques-Louis David.

Há efeitos que simulam antigas projeções de fitas magnéticas deterioradas, formas geométricas como círculos e setas que apontam a direções aleatórias e números e letras também aleatórios. Tudo isso em uma velocidade acelerada dos *frames* através de cortes abruptos e interruptos que parece dialogar com a constante variação de timbres na improvisação em momentos de sincronia *implícita*. A figura 3.1 nos mostra alguns dos *frames* da sequência.

²¹⁸ Este título é o que consta no álbum lançado com a banda sonora do filme. Apesar de haver observado a não utilização do disco para análise, aqui resolvemos utilizar apenas para referir ao título com o objetivo de completar a tabela 2, uma vez que não recorreremos à faixa indicada no álbum para escuta (mesmo a mesma estando em concordância no filme e no disco, neste caso).

²¹⁹ Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669). Pintor holandês.

²²⁰ Pintor francês (1748-1825).

²²¹ René François Ghislain Magritte (1898-1967) foi um artista belga cuja obra foi concebida no período dito surrealista.



Figura 3.1 – Frames oriundos da sequência inicial com os créditos do filme.

Segundo Chion, os sons tendem a conferir um senso de temporalidade desde o início de sua inserção, diferentemente das imagens, pois segundo observa o autor “Em uma imagem fílmica que contêm movimento, muitas outras coisas no *frame* permanecem fixas”²²² (1994, p. 9). O autor ainda diz que os sons podem sim sugerir estase, mas somente em casos limitados, pois:

Alguém poderia dizer que “som fixo” é aquele que não confere variações, seja ele qual for. Estas características podem ser encontradas somente em certos sons de origem artificial: o tom fixo de uma linha telefônica, ou o zumbido de um speaker. Águas torrenciais e cachoeiras podem produzir som próximo ao ruído branco também, mas é raro não escutar pelo menos alguns traços de irregularidade e movimento. O efeito de som fixo também pode ser criado através de uma variação repetida infinitamente através de loop. ²²³(1994, p. 10)

Porém, aqui ocorre uma exceção: opostamente à velocidade com que as imagens se intercalam, a música produz um efeito estático ou mesmo de redundância, uma vez que a sucessiva transição de imagens parece mais um *looping*²²⁴ imagético do que uma linha temporal contínua. Isso se dá em parte pela falta de uma horizontalidade através da ausência de linhas melódicas, recorrente nas improvisações do *GINC*. Isso pressupõe

²²² “In a film image that contains movement many other things in the frame may remain fixed”. Tradução própria.

²²³ “One could say that “fixed sound” is that which entails no variations whatever as it is heard. This characteristic is only found in certain sounds of artificial origin: a telephone dial tone, or the hum of a speaker. Torrents and waterfalls can produce a rumbling close to white noise too, but it is rare not to hear at least some trace of irregularity and motion. The effect of a fixed sound can also be created by taking a variation or evolution and infinitely repeating it in a loop”. Tradução própria.

²²⁴ Em uma tradução livre do significado pelo autor, entende-se aqui como a repetição contínua de uma ou mais imagens.

as alucinações do personagem de Franco Nero no decorrer do filme, remetendo a uma aleatoriedade que parece estar ligada às imagens guardadas na cabeça do pintor como se fosse um flashback de memórias em alta velocidade. A sequência audiovisual dos créditos causa um efeito de estranheza, abstração dos sentidos de uma forma que pode incomodar o espectador, levando-o a uma atitude ativa já no início do filme ao intuitivamente tentar uma interpretação do que vê/ouve. A música se encontra no nível externo acrítico, uma vez que parece reforçar o ritmo frenético das imagens, porém de uma forma muito pouco ilustrativa e mais interpretativa, pois assume origem nas emoções internas do personagem – ainda que o mesmo não tenha aparecido no filme.

Ainda nesta primeira sequência, precisamente dos 1'00" aos 1'08", pode-se ouvir uma tentativa de dialética²²⁵ entre duas fontes sonoras, ao fazerem um breve esboço de linha melódica juntos (duas fontes de sopro, provavelmente trompete e trombone, tocados de forma comum aos padrões incomuns do *GINC*). A fonte sonora que atinge frequências mais altas, dentre as duas, toca a linha apenas uma vez, já a outra, talvez numa tentativa de continuar a mesma frase musical, exprime mais uma tentativa, mas frente à não resposta da primeira, se extingue logo depois. Esta é o único momento nesta improvisação que podemos ouvir uma expressão (ou como observado, uma tentativa ao menos) melódica, ainda que muito breve. Isto remete a uma rápida noção temporal, saindo então da condição estática à qual observamos anteriormente. Dentro destes oito segundos temos a rápida variação entre *frames*, podendo-se observar até quatro num único segundo em alguns momentos. A figura 3.2 nos mostra o espectrograma (na cor verde) e o espectro melódico (na cor escura) no espaço de tempo em questão. Enquanto isso a figura 3.3 nos mostra alguns dos *frames* (a captura de cada um não foi possível devido à grande velocidade de mudança em determinados pontos); sendo que foi capturado uma das imagens correspondentes para cada segundo da sequência inicial dos créditos. É possível observar que dentro do *frame* em que se vê as palavras *production manager* outra imagem é abruptamente inserida antes de voltar para o mesmo. Isso ocorre em vários momentos na sequência inteira.

²²⁵ Aqui me refiro a uma tentativa típica da improvisação jazzística, onde um instrumentista pode responder ao estímulo de outro através da repetição variada da mesma linha melódica.

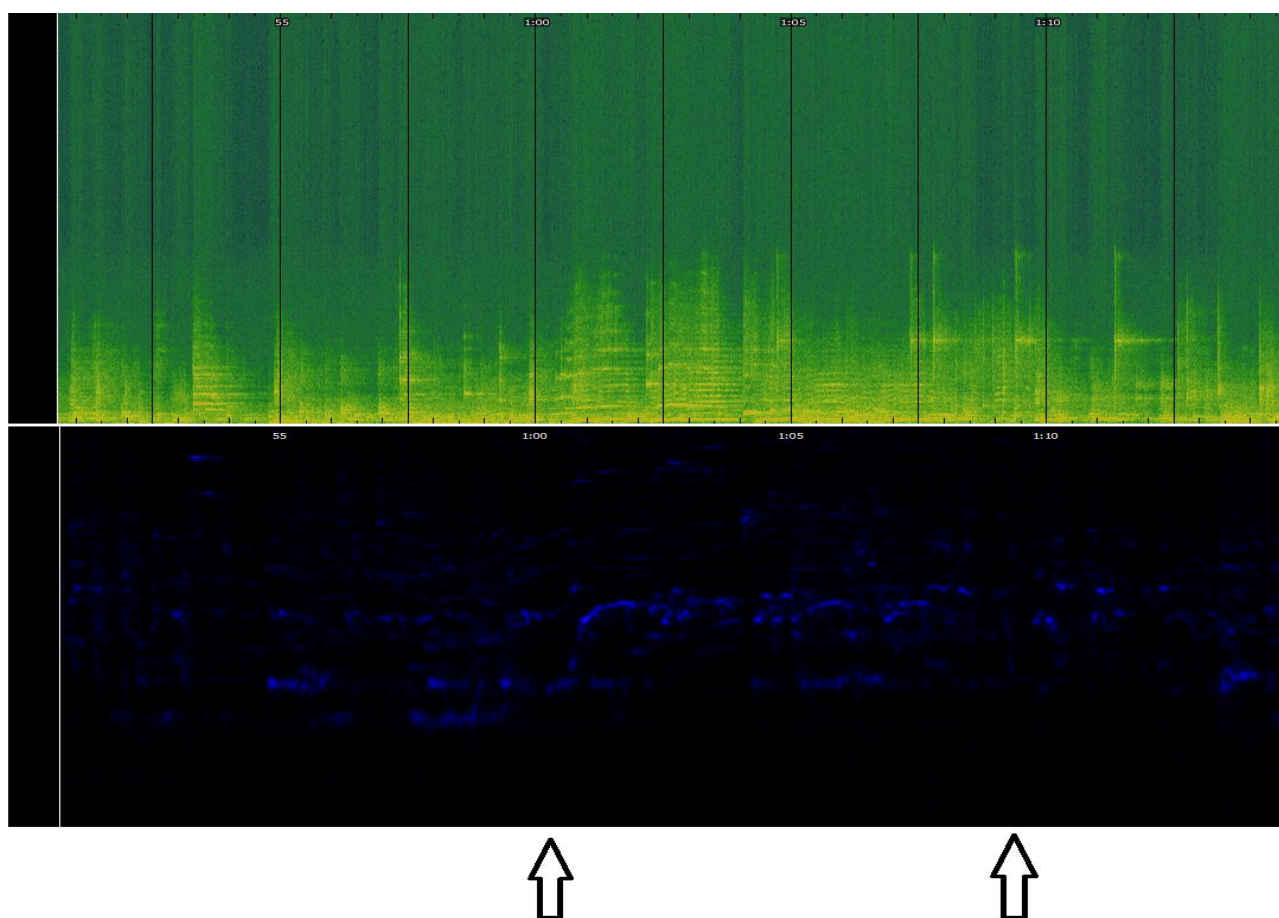


Figura 3.2 – Espectrograma e Espectro melódico da sequência inicial.



Figura 3.3 – *Frames* da primeira sequência.

A **intervenção 2** vem logo em seguida da finalização dos créditos iniciais. Pode-se reconhecer novamente alguns dos timbres advindos de alguns dos metais (trompete, trombone ou sax) bem como o piano preparado de Evangelisti, onde se pode escutar uma das cordas sendo tocadas pela caixa do piano e não pelo sistema tecla/martelos. A comparação deste último pode ser feita no documentário de 1967 do grupo já citado

aqui neste trabalho, aos 10'12" de duração do vídeo. Esta sequência se inicia com poucos elementos (fontes) tímbricos, os quais aumentam gradualmente a partir da entrada da personagem Flavia trazendo nas mãos vários aparelhos elétricos os quais acabara de comprar, como um afiador de facas, uma ventoinha portátil, uma escova de dentes, uma pequena televisão que funciona debaixo d'água.

A improvisação do grupo cessa no momento em que Flavia liga alguns deles na corrente elétrica. A partir deste momento pode-se ainda escutar o telefone da casa (este sempre que toca, além do som típico de telefones antigos, é sempre acompanhado de uma espécie de campainha eletrônica em Fá) em meio aos outros aparelhos. A improvisação voltará quando Leonardo consegue se livrar das cordas que o amarram na cadeira.

É interessante notar que os sons (ou ruídos) dos aparelhos são perfeitamente distinguíveis da improvisação que precede e a sucede este momento, uma vez que os sons causados pelos mesmos nos são familiares o bastante para não se confundir *foley* com música (improvisação). As duas intervenções podem ser consideradas de nível *mediado* se considerarmos que ocorrem no interior de um sonho do protagonista, ou de nível *externo* se considerarmos que ao sonhar Leonardo não ouve nada além dos ruídos causados pelas coisas trazidas pela mulher. Para exemplificar o oposto: em caso de uma música apoiada nos elementos tradicionais rítmicos, harmônicos e melódicos, a sensação óbvia seria de uma intervenção musical no nível externo, a não ser que estivesse sendo tocada por algum dos eletrônicos (rádio ou televisão), sendo neste caso de nível interno. Portanto, nesta sequência temos duas possibilidades: nível mediado ou nível externo. A ambiguidade é coerente com o que ocorre com o pintor ao longo do filme, onde o espectador, em algumas cenas, não consegue saber se as mesmas se passam no âmbito das alucinações de Leonardo ou não, só descobrindo no fim da sequência.

A figura 3.4 mostra o pintor em meio aos aparelhos elétricos no pico da produção de ruídos que levam o personagem ao desespero logo em seguida.

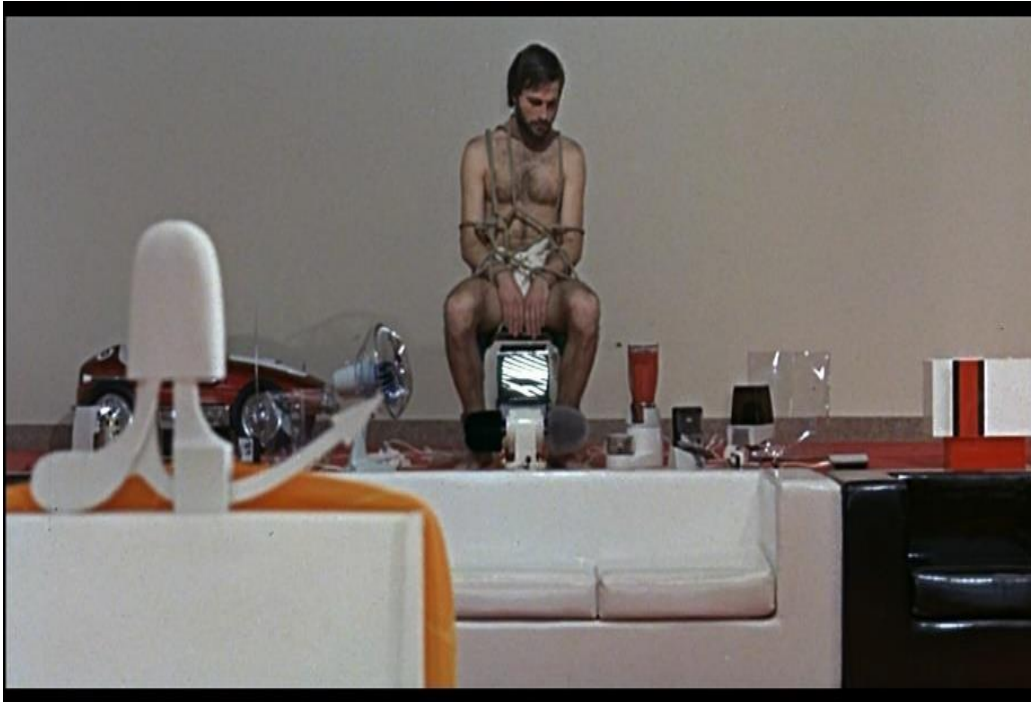


Figura 3.4 – Sonho de Leonardo em meio ao caos proporcionado pelo consumismo de sua mulher.

Na **intervenção de número 3** Leonardo está a pintar em seu apartamento em Milão. Esta improvisação do *GINC* é basicamente feita através da sobreposição de alguns elementos percussivos. Cada um apresenta em maior ou menor grau de padrões rítmicos que se diferem entre si, mas que parecem obedecer à mesma velocidade de tempo, a qual gira em torno dos 73 bpm (com pequenas oscilações, medidas com a ajuda de um metrônomo). Alguns sons de *foley* também podem ser percebidos, como nos momentos em que o pintor aperta a bisnaga de tinta sobre o tecido no chão, onde fará a mistura das cores, e depois nos momentos em que começa a pintar a tela. A escolha da quase total prevalência percussiva talvez tenha sido aqui eleita – propositalmente ou não – pelo diretor e/ou o compositor, para evitar a *sincronia explícita*, à qual poderia levar a uma “onomatopeização”²²⁶ das ações contidas nas imagens, levando a um patamar cômico o trabalho de Leonardo. Porém reitera-se aqui que não há registros nem de Petri nem de Morricone que confirmem tal hipótese. A **intervenção de número 7** provém da mesma improvisação e ocorre quando o pintor está a pintar pela primeira vez na casa de campo. Desta vez as interrupções/distrações ao trabalho artístico ficam

²²⁶ Palavra criada pelo próprio autor apenas para ilustrar a derivação do uso de onomatopeias.

a cargo das pessoas que estão a fazer a reforma da casa, além de Egle, a empregada da casa – aqui na atmosfera íntima sexual de Leonardo, a qual o filme explora em vários momentos através de Flavia, as revistas e *slides* eróticos e a figura de Wanda em seu imaginário.

A **intervenção 4** é onde se pode ouvir pela primeira vez no filme a utilização de linhas melódicas ao longo da música, esta agora executada por banjo, bandolim, clarinete, percussão, contrabaixo, cordas (violinos provavelmente) e uma pequena participação, a voz de Edda Dell’Orso em mais uma parceria com Morricone, além de glissandos advindos de assovio humano, além de um som parecido a um zumbido contínuo que parece ser o mesmo emitido por Mario Bertoncini no documentário do grupo aos 35’28”²²⁷, onde o compositor utiliza um arco (violino ou cello) a tocar um objeto em forma de um pequeno cálice que parece ser de metal²²⁸ (outra hipótese, pouco provável, é que este seja produzido eletronicamente).

É importante lembrar aqui que esta análise se apoia unicamente na escuta e visualização do filme, sem a ajuda de nenhum tipo de recurso como partituras ou anotações, sendo que a existência de tais recursos é desconhecida pelo autor até o momento. Apesar de constar em nossa tabela como improvisação, é bastante provável que apenas algumas das fontes sonoras estivessem de fato a fazê-lo, como a percussão; ou então, dentro da possível escala determinada os instrumentos e a voz estivessem mesmo a improvisar. A sequência mostra Leonardo a percorrer a cidade de Milão logo após desistir de pintar no apartamento (sequência anterior) pelas constantes interrupções do telefone. Este passeio é intercalado com a interação do protagonista pelas ruas sob um contexto sensual (beija uma desconhecida, compra revistas de nudez feminina) e cosmopolita (tráfego de carros, pessoas a caminhar pelas ruas cheias, prédios, etc.) pelas ruas de Milão. Além de suas alucinações ao ver a esposa em atitudes ora remetentes ao consumismo (comprando joias, por exemplo), ora como enfermeira a empurra-lo em uma cadeira de rodas, fazendo esta última uma alusão ao fato da esposa cuidar/controlar a vida profissional e pessoal do marido (ver figura 3.5). Saindo,

²²⁷ Documentário *Nuova Consonanza: Komponisten improvisieren im kollektiv* (1967). In <<https://www.youtube.com/watch?v=sUXuZoAMPA0>>. Acessado em 22/03/2019.

²²⁸ A partir daqui nos referiremos a este som como o “cálice de metal” tocado por Bertoncini.

portanto, do âmbito mais “puro” da improvisação, esta intervenção musical tem uma dupla função, de acordo com as atmosferas referidas acima: as interações do protagonista pela metrópole e suas alucinações com Flavia. Nestas alucinações, a música toma como nível o *externo acrítico*, uma vez que associada às visões ilusórias de Leonardo, o espectador não questiona e aceita como uma espécie de código compreendido. Isso ocorre porque a melodia confiada à voz e o assovio inevitavelmente induzem ao espectador a ouvir uma alusão ao que é infantil, ingênuo e até mesmo um tanto obtuso. Já no primeiro caso (decorrentes de uma cidade grande) a música se encontra no nível *externo crítico*, uma vez que não remete facilmente à impessoalidade e frenesia de uma caótica metrópole. Bastaria para isso usar o método de observação de Chion (1994), o qual chama de *masking*²²⁹: ouvindo apenas, sem o auxílio das imagens e sem se apoiar no conhecimento prévio do filme, seria difícil a associação com a tumultuada Milão dos anos sessenta.



Figura 3.5 – Leonardo flerta com uma desconhecida na rua e tem alucinações com Flávia.

As **intervenções 5, 6 e 11** são provenientes da mesma improvisação do *GINC*. Ambas são *comentários* de nível externo sob o efeito de um dos metais (provavelmente trombone improvisando com algum tipo de surdina), rápidas entradas de um Hammond, percussão (tímpano) e o arco a tocar o cálice metálico de Bertoncini. Este último mostra um efeito de tensão e suspense no espectador, servindo ainda como linha condutora onde os outros instrumentos orbitam esporadicamente. Nas duas sequências 5 e 6 o

²²⁹ Michel Chion se refere a *Masking* como um método de observação fílmico-musical que consiste em três estágios (sendo que entre os dois primeiros não importa a ordem): assistir à sequência que se quer analisar sem o recurso sonoro, ouvi-la novamente sem o recurso imagético, e, no último estágio, rever a mesma sequência com som e imagem (Chion, 1994).

som de pássaros é contínuo juntamente com a improvisação, porém não causa nenhuma confusão em relação ao reconhecimento da fonte em meio aos outros timbres.

A **intervenção 8** ocorre na seguinte sequência: é a primeira noite de Leonardo na casa de campo. Ao se preparar para dormir em seu quarto ele serve a si mesmo um copo de vinho, o qual deixa cair na mesa derramando o líquido. Sem dar importância simplesmente serve outro copo e toma. Ao deitar, o pintor repara no líquido a derramar da mesa bem em frente à sua cama – em uma aparente alusão à sangue – em seguida repara em alguns insetos ao redor e, quando apaga a luz começa a escutar sons estarrecedores de objetos a cair. Corta para *frames* rápidos pela casa por dentro e por fora: estátuas, sons de passos de alguém a correr dentro, um quadro de Wanda com os seios à mostra, os objetos de pintura de Leonardo caindo e fazendo ruídos estrondosos, a luz da sala de trabalho do pintor que está acesa se apaga sozinha. A improvisação do *GINC* se inicia quando o pintor visualiza o sangue a derramar, através de sons de percussão, os quais serão acompanhados ao longo da sequência pelo som de trompete (improvisado com surdina), cordas do piano tocadas com a mão (conforme indicado no capítulo anterior), além de notas aleatórias do mesmo piano (desta vez tocado pelas teclas). Até o momento em que ele visualiza o sangue um dos insetos, imagina-se que mais uma alucinação do personagem terá início, a indicar pela música com clara função de *comentário*. Porém ao apagar a luz começam os ruídos na casa. No momento de maior pico dos mesmos, a percussão se perde em meio aos sons de *foley* dos objetos a cair que são adicionados às cenas, destacando as notas aleatórias do piano. A partir deste ponto, temos uma transição de *comentário* para a função de *acompanhamento* de nível externo acrítico e em sincronia implícita.

A sequência é ambígua, pois a princípio o espectador é levado a imaginar que tudo não passa de uma alucinação do pintor, uma vez que depois que ele tira as mãos do ouvido os ruídos cessam no mesmo instante. No entanto, ele vai até o quarto da empregada (a qual está em companhia do irmão) e pergunta se ela ouviu algo, a resposta é negativa. Em seguida Leonardo os força a ir até sua sala de trabalho e mostra a eles os objetos espalhados pelo chão, questionando se não foram eles que a fizeram. Isso leva o espectador a pensar que a realidade prevalece à alucinação, abrindo agora a

suspeita de que a casa seja habitada por entidades de um suposto mundo espiritual. Sendo assim exclui-se a possibilidade de a improvisação estar no campo do nível *mediado* como na intervenção 2. Apesar do momento em que age como *acompanhamento*, a improvisação não chega a ter uma atribuição onomatopeica, mas ainda assim acaba por funcionar de forma redundante e passível a ser inferida uma função pantomímica. A figura 3.6 mostra a diferença no espectrograma dos dois momentos da sequência, a imagem de cima só com a improvisação do grupo, e a debaixo com a improvisação com a adição dos sons de *foley*.

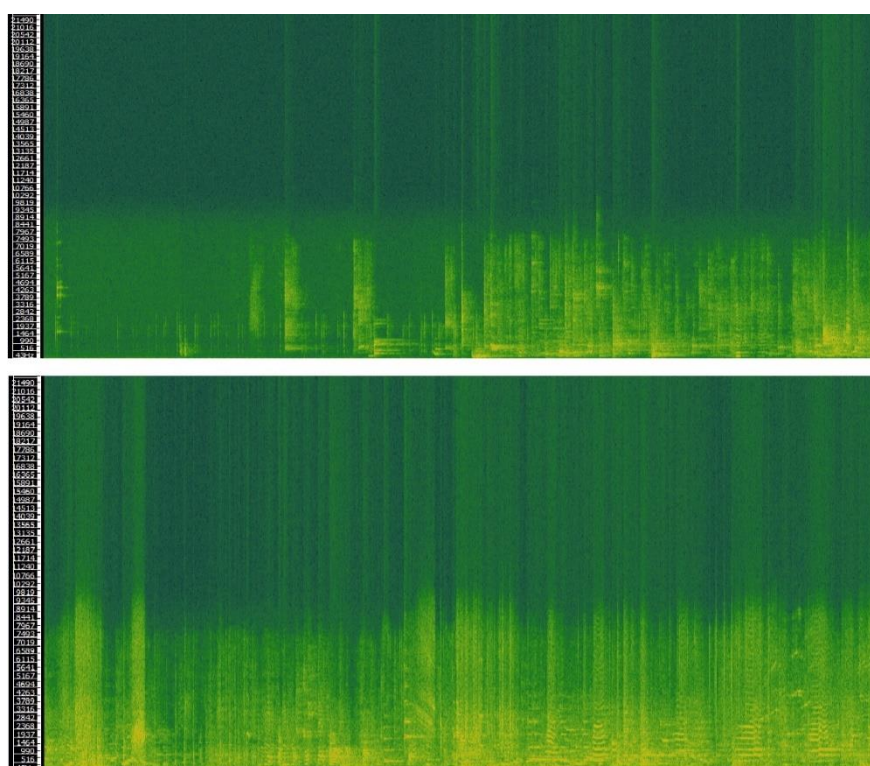


Figura 3.6 – No topo a improvisação do *GINC*. Abaixo a improvisação mais *foley*.

A improvisação da **intervenção 9** é bastante breve (dura apenas 21 segundos) e se vale apenas de elementos percussivos e o contrabaixo. Ela ocorre no momento em que o protagonista vai até a casa da mãe de Wanda, a condessa de Valier. Ao avistar pela primeira vez a condessa, Leonardo tem uma alucinação ao intercalar a imagem que vê da mulher com uma reprodução da escultura de René Magritte (a mesma que

observamos nos créditos iniciais) – ver figura 3.7. Esta intervenção se caracteriza como um breve *comentário*.



Figura 3.7 – Leonardo visita a condessa de Valier, mãe de Wanda.

As **intervenções 10 e 13** (as mesmas improvisações com percussão, trompete, Hammond e uma celesta) são inseridas em duas das sequências com Attilio (o ator Georges Geret) – amante de Wanda na juventude. Na primeira, o homem conta a Leonardo sua versão da morte de Wanda: depois de encontrá-la fazendo sexo com um soldado, ele mata o homem com uma pá, logo em seguida os dois vão para fora da casa enterrar o corpo, neste momento Wanda é atingida pela metralhadora de um avião (esta cena se passa no passado, durante a Segunda Guerra). Na segunda sequência Attilio confessa à polícia que ele matou Wanda e leva os militares até o local onde tudo ocorreu. Aqui temos um *comentário* com função *leitmotivica*.

Na **intervenção de número 12** temos a sequência em que Flavia tenta fugir do marido ao perceber seu comportamento agressivo. Em sua alucinação ele a mata (por “Wanda não a querer na casa”) com golpes de pá e a corta em pedaços, embrulhando tudo em jornais e jogando dentro de um frigorífico, colocando em seguida as facas que usou em uma lavadora de louças (uma clara referência ao consumismo da mulher, através do eletrodoméstico).

Na improvisação temos contrabaixo, trompete tocado com surdina, percussão, um apito (ou uma flauta de êmbolo) e o Hammond. No entanto aqui, baixo, trompete e Hammond se aproximam mais de uma improvisação próxima ao Jazz, ligados à linguagem harmônica-melódica, com exceção do apito e da percussão. A intervenção é

feita no nível *externo crítico* ao se contrapor às imagens violentas uma música que (por efeito do apito principalmente) possui um tom infantil e cômico. O “curto-circuito semântico” segundo Miceli, visto neste capítulo. Poder-se-ia atribuir função *Leitmotivica* neste caso ao atribuir a música ao contexto das alucinações do personagem. Porém, além de este ser o único momento em que esta improvisação é usada, nos outros momentos de alucinação de Leonardo, temos algumas variações entre improvisações do *GINC* e de *Musica per 11 violini*, excluindo assim a possibilidade. A figura 3.8 nos mostra alguns quadros da sequência.



Figura 3.8 – Sequência em que Leonardo mata sua mulher Flavia, a corta em pedaços e os embrulha em jornais.

Finalmente na última **intervenção** antes dos créditos finais, a de **número 14**, temos a sequência em que o protagonista, já preso num manicômio com o consentimento da mulher (a morte de Flavia se mostra apenas uma alucinação de Leonardo), está a fazer pinturas em série e com a rapidez que nunca o fizera (como detalhado no início do subcapítulo 3.3). A improvisação nesta sequência final é feita por percussão, trombone a improvisar com surdina, o arco no cálice de metal como já nos referimos, o Hammond e com vocalizações de Edda Dell’Orso. Depois de 1’03” do início temos a entrada da última variação de *Musica per 11 violini* com a bateria, além da voz de Dell’Orso novamente. Na transição, a percussão da improvisação do *GINC* permanece ainda por algum tempo em sobreposição com *Delirio Secondo*, sendo que esta última passa a predominar gradualmente conforme avança a sequência, até o seu fim. Na figura 3.9 vemos o artista a trabalhar no manicômio.



Figura 3.9 – Leonardo pinta no manicômio.

A sequência final (créditos finais) traz a última intervenção, sendo que esta é a mesma improvisação do *GINC* apresentada na intervenção de número 4 (Leonardo nas ruas de Milão).

3.4 A obra em seu contexto social e histórico.

No ano de lançamento do filme, em 1968, em Itália, a modernização dos meios de produção, dos bens de consumo e das estruturas dos centros urbanos que se formavam no país – dentre outros fatores – criavam um sentimento de não pertencimento nos jovens e nas relações de trabalho da população em geral. Os protestos de estudantes se intensificavam, assim como os da classe trabalhadora, a qual se encontrava em plena insatisfação, tanto em relação aos salários (na época o país contava com um dos menores pisos salariais da Europa) quanto em relação a seus direitos enquanto trabalhadores. Estes protestos ficariam conhecidos depois como *Autunno Caldo*²³⁰ (Dunnage, 2002). No entanto, os protestos estavam a ocorrer não só em Itália, mas por todo o Ocidente, como afirma Celli & Cottino-Jones:

As revoltas estudantis e juvenis centradas no ano de 1968, na verdade ocorreram em todo o Ocidente e não devem ser consideradas como eventos

²³⁰ Traduzido ao português como “outono quente”.

*nacionais, e sim parte de um fenômeno demográfico internacional.*²³¹ (2007, p. 97)

Ainda segundo Celli & Cottino-Jones,

*Parte da exuberância dos anos de 1960 foi um desejo derrubar os limites sociais, religiosos e especialmente sexuais, aproveitando-se da propagação dos contraceptivos orais [...] e avanços médicos contra doenças venéreas.*²³² (p. 98)

Músicos e compositores do movimento *avant-garde* da época não passaram indiferentes às transformações sociais, de modo que de alguma forma se relacionavam com as mudanças reivindicadas por aquela geração, conforme afirma Adlington:

*O comprometimento bem estabelecido de John Cage em derrubar as barreiras que separam a vida e a arte – comprometimento este compartilhado com o movimento avant-garde do início do século XX – inspirou novas gerações de músicos, para os quais os valores de imediatismo e espontaneidade ofereciam um ponto de conexão com a contracultura dos jovens, e os quais visualizavam as liberdades performativas, os processos criativos colaborativos, e a participação do público consoantes com os movimentos antiautoritários e democráticos da época.*²³³ (2009, pp. 4-5)

Porém, em relação a essa ligação entre os músicos vanguardistas e as transformações que ocorriam, já na época geraram críticas e debates, principalmente

²³¹ “The student and youth rebellions centering on the year of 1968 actually occurred throughout the West and should not be considered as national events but part of an international demographic phenomenon”. Tradução própria.

²³² “Part of the exuberance of the 1960s was a desire to break social, religious, and especially sexual boundaries taking advantage of the diffusion of oral contraception and [...] medical advances against venereal diseases”. Tradução própria.

²³³ “John Cage’s well-established commitment to erasing the boundaries separating life and art – a commitment shared with the early twentieth-century avant-garde – inspired new generations of musicians, for whom the values of immediacy and spontaneity offered a point of connection with youth counterculture, and who viewed performative freedoms, collaborative creative processes, and audience participation as consonant with the antiauthoritarian and democratizing movements of the era”. Tradução própria.

no que diz respeito às novas linguagens musicais pretendidas pelos mesmos, uma vez que, segundo Adlington,

“[...] como poderiam os músicos vanguardistas darem uma contribuição significativa para as mudanças sociais se sua música permanecia na esfera de um pequeno e seleto grupo? Empreendimentos experimentais com o objetivo de serem uma “reação contra o elitismo”, como a Scratch Orchestra de Cornelius Cardew, tendiam a ter grandes dificuldades no fato de que (como observou Cardew) “pouquíssimas pessoas queriam nos ouvir tocar... a única parcela do público que nos levava a sério era exatamente a elite contra a qual estávamos nos rebelando”.²³⁴ (2009, p. 6)

Ainda dentro dos debates da época, em relação à música *avant-garde*, se questionava sobre possibilidade de conformismo por parte dos músicos. Isto se aplicando aos que poderiam se apoiar no fato de que, por estarem a criar novas linguagens, já acreditariam ser suficiente para dar sua contribuição às mudanças que ocorriam na época. Certamente era uma premissa frágil e perigosa, conforme observava o compositor Luigi Nono ao dizer que “[...] dar uma ênfase indevida na simples subversão de sistemas *musicais* continha o risco de ser um experimentalismo fraco e ‘aceitável justamente à mais cultivada burguesia’”²³⁵ (com citado em Adlington, 2009, p. 5).

O debate se estendia ao cinema, e não só às artes musicais. Neste sentido, é interessante notar que no filme de Elio Petri, elementos de vanguarda como a música do *GINC* e os questionamentos em torno da arte, assim como os de cunho popular no cinema à época como o erotismo, a violência e o misticismo, se encontram. Resultando, portanto, em uma mistura incomum para o período, no que Corbella (não publicado)

²³⁴ “[...] how could avant-garde musicians make a meaningful contribution to social change if their music remained the preserve of a tiny, initiated clique? Experimental ventures intended as a “reaction against elitism”, such as Cornelius Cardew’s Scratch Orchestra, tended to encounter the troubling difficulty that (as Cardew noted) “only a handful of people wanted to hear us play... the only section of the public to take us seriously were the very elite we were rebelling against”. Tradução própria.

²³⁵ “[...] to place undue emphasis purely upon the subversion of *musical* systems risked a powerless experimentalism “quite acceptable to the most cultivated bourgeoisie””. Tradução própria.

definiu como “pop experimental”. Porém não é possível afirmar se a obra, no ano em que esteve nas salas de cinema, se limitou a obter sucesso dentre a dita elite burguesa.

Sobre a colaboração juntamente com o *GINC* no filme, Morricone afirma que: “Também para meus colegas do grupo o filme representou uma importante aventura, algo com o qual refletimos por um bom tempo e que nos levou a outras experiências semelhantes”²³⁶ (In De Rosa, 2017, cap. 5, p. 21).

Elio Petri, sobre o filme:

*Naqueles anos se falava muito da alienação, típica da pesquisa antonioniana. Se pode falar de uma verdadeira e própria esquizofrenia do homem moderno. Penso, por exemplo, de ser eu mesmo um esquizoide. Professo ideias tipicamente do ambiente da esquerda revolucionária, e participo do sistema capitalista, me aproveito dos aproveitadores. [...] O filme era uma crítica, interna é claro, do intelectual.*²³⁷

Un tranquillo posto di campagna figura entre as obras favoritas de Ennio Morricone, o qual demonstra uma tristeza ao falar do pouco sucesso que fez nas bilheterias à época de seu lançamento (De Rosa, 2017). Apesar disso o filme continua a ser relançado em DVD ou Blu-Ray. O último lançamento foi feito em Blu-Ray pela *Shout! Factory* em setembro de 2017.²³⁸

²³⁶ “También para mis colegas del Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza fue una aventura importante, algo sobre lo que reflexionamos largo y tendido y que nos condujo a otras experiencias semejantes”. Tradução própria.

²³⁷ “In quelli anni si parlava molto dell’alienazione, tipica della ricerca antonioniana. Si può parlare di una vera e propria schizofrenia dell’uomo moderno. Credo, per esempio, di essere io stesso schizoide. Professo idee tipiche degli ambienti della sinistra rivoluzionaria, e participo al sistema capitalistico, sfrutto degli sfruttatori [...] Il film era una critica, dall’interno certo, dell’intellettuale”. Tradução própria. In <http://www.eliopetri.net/?page_id=146>. Acessado em 21/02/2019.

²³⁸ In <https://www.shoutfactory.com/product/a-quiet-place-in-the-country?product_id=5194>. Acessado em 21/02/2019.

CONCLUSÃO

O cinema europeu, nomeadamente o italiano, passou por várias transformações desde a chegada dos *talkies* no que diz respeito à música. Em Itália, dos filmes mudos até finais dos anos de 1950, como pudemos observar, compositores da música dita culta compunham para os filmes sem ter uma formação específica para tal. Portanto, o caso italiano foi marcado singularmente por uma demora à chegada dos especialistas. Seria muito simplista denominar esses especialistas como dedicados apenas e exclusivamente ao cinema. O que os diferenciou dos demais, foi o grau de envolvimento com o trabalho de composição da música para filmes. Neste sentido, pode-se constatar, após a pesquisa, que fato importante para que isso ocorresse foram as colaborações entre diretores e compositores durante o processo de produção – ou em alguns casos até antes de iniciar – e não só na fase dita pós-produção do filme. Como consequência disso, viu-se que foi a partir da década de 1960, em Itália, que o trabalho dos compositores se transformou de forma substancial, uma vez que a música para cinema passou a ser mais elaborada e com maior relação com as imagens com às quais formavam a obra audiovisual, conforme visto no subcapítulo 1.5.

É notável o fato de que as experimentações surgidas nos anos sessenta marcariam uma geração de cineastas e compositores no país. Contudo, após os fatos relatados neste trabalho, é importante assumir as transformações artísticas do segundo pós-guerra, surgidas na década de quarenta e cinquenta, como uma das importantes bases para os eventos criativos no cinema da década posterior. Assim, foi visto que importantes fatores para essas transformações foram o neorrealismo, no que se refere à estética visual, e os novos caminhos possibilitados pela investigação musical do movimento *avant-garde* do período, aqui nomeadamente através da improvisação do *GINC* no cinema. Podemos ainda concluir que o contexto artístico, social e cultural dos anos sessenta, influenciado pelas transformações na música e no cinema do segundo pós-guerra, foi a principal base experimental – em alguns casos mais ou menos bem-sucedidas – que hoje fazem parte da história cinematográfica italiana e, consequentemente, europeia.

No que diz respeito ao filme *Un tranquillo posto di campagna*, a análise feita mostra que a experiência de Ennio Morricone foi a mais experimental até aquele ano de 1968, no que se refere à sua obra aplicada ao cinema. Bem como foi essencial para chegar ao nível alcançado em sua carreira cinematográfica nas décadas subsequentes, nomeadamente no que se refere às possibilidades oferecidas pela improvisação (em diferentes contextos) da música no cinema. Sobre a fase posterior ao lançamento do filme de Elio Petri, Miceli tem uma visão mais negativa:

É [...] provável que a armadilha maior lhe tenha vindo pelo longo tempo a trabalhar por um gênero cinematográfico dito “engajado” ou “sofisticado”, mas que na realidade de pouco empenho e de frágeis bases estéticas e ideológicas. Um cinema que, à exceção de Pasolini, Pontecorvo, Petri (de Indagine²³⁹ em diante), os irmãos Taviani, Bertolucci e alguns outros mais, pode ser definido, com toda tranquilidade, um cinema falsamente progressista, fruto de um laicismo depravado, se disfarçando oportunisticamente de aparência tanto artificial quanto escravo à moda da época [...].²⁴⁰ (Miceli, 1994, p. 220)

Ao fazer referência à colaboração de Morricone com Petri somente a partir do filme *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Miceli coloca *Un tranquillo posto di campagna* dentro dos filmes em que critica negativamente na citação, pois este foi lançado antes. Porém, ao concluir a análise do filme e seu contexto histórico, deve-se dizer que este de forma alguma foi um trabalho de nível inferior e, como sugere Miceli, “escravo à moda da época”. Isso porque a contribuição de Morricone, em especial no que diz respeito à pesquisa tímbrica de sua música nos filmes, à qual teve início com as colaborações com Leone e atingiu seu ápice em *Un tranquillo posto di*

²³⁹ Se refere ao filme *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970, dirigido por Elio Petri).

²⁴⁰ “È [...] probabile che l’insidia maggiore gli sia venuta dall’aver lavorato a lungo per un genere cinematografico cosiddetto d’”impegno” o “sofisticato”, ma in realtà velleitario e dalle fragili basi estetiche e ideologiche. Un cinema che, a eccezione di Pasolini, Pontecorvo, Petri (da *Indagine* in poi), i Taviani, Bertolucci e di pochi altri, può essere definito, in tutta tranquillità, un cinema falsamente progressista, frutto di un laicismo deviante, basato sull’assunzione opportunistica di un costume tanto artificioso quanto asservito alle mode del tempo [...]”. Tradução própria.

campagna, foi uma das mais relevantes para o cinema Europeu. Michel Chion afirma que:

*Um fenômeno posterior, que aparece gradualmente nos anos sessenta, é a tomada de consciência da música enquanto sonoridade, da qual Ennio Morricone é certamente em grande parte responsável. Não só os seus gimmick sonoros (o coaxar vocal da música em *Giù la Testa* de Sergio Leone, por exemplo), mas também o seu uso de instrumentos solos (gaita, guitarra elétrica, pianola nos filmes de Leone, piano, juntamente com instrumentos de corda), e finalmente o seu modo de colocar em primeiro plano, na música para filmes, a ressonância, o timbre, a existência própria do som, tornando possível a conscientização de que a música é, no cinema, assim como os outros elementos que constituem o filme, algo concreto, sólido, encarnado. Portanto, algo que existe per se, para além de uma retórica ou de uma intenção expressiva, e para além também da noção clássica da música como discurso escrito.*²⁴¹ (2007, p. 87)

O autor Sergio Miceli dedicou boa parte de sua obra à análise da música de Ennio Morricone, porém se comparado ao número de suas composições no cinema, muito ainda falta a ser estudado, em especial no que diz respeito às obras mais experimentais do compositor. Muito há ainda a ser analisado e documentado sobre o experimentalismo no cinema do século XX, nomeadamente na Europa, pois apesar do contributo de Morricone em Itália, o mesmo não foi o único.

Sobre este trabalho, o autor pretende que seja mais uma contribuição à documentação da história das práticas musicais no cinema Europeu. Este contributo poderá desdobrar-se ou evoluir, no sentido de se transformar num projeto de

²⁴¹ “Un fenomeno ulteriore, che appare gradualmente negli anni Sessanta, è la presa di coscienza della musica come sonorità, della quale Ennio Morricone è certamente in gran parte responsabile. Non solo i suoi gimmick sonori (il gracido vocale della musica in *Giù la testa* di Sergio Leone, per esempio), ma anche il suo uso degli strumenti da soli (armonica, chitarra elettrica, pianola nei film di Leone, pianoforte, insieme di strumenti a corda), e infine il suo modo di mettere in primo piano nel suono della musica da film la risonanza, il timbro, l’esistenza propria del suono, hanno fatto passar ela consapevolezza che la musica è, al cinema, come gli altri elementi che costituiscono il film, qualcosa di concreto, di solido, di incarnato. Dunque, qualcosa che esiste di per sè, al di là di una retorica o di una intenzione espressiva, e infine al di là della nozione classica della musica come discorso scritto”. Tradução própria.

doutoramento no futuro por parte deste autor, uma vez que ao longo do caminho várias outras possibilidades foram deixadas de lado para que não se perdesse o foco específico a que se propôs. Ainda se pretende que seja útil a futuras pesquisas que porventura possam ocorrer sobre o tema tratado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adlington, R. (Ed.). (2009). *Sound Commitments. Avant-garde music and the Sixties*. New York: Oxford University Press.
- Ament, V. T. (2009). *The Foley Grail. The Art of Performing Sound for Film, Games and Animation*. Oxford: Elsevier.
- Antonioni, M. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. New York: Marsilio Publishers.
- Bocchi, P. M. (2008). *Storia del cinema italiano volume XII – 1970-1976*. F. De Bernardinis (Ed.). Venezia: Marsilio Editori.
- Brunetta, G. P. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press.
- Cardullo, B. (2008). *Soundings on Cinema. Speaking to film and film artists*. Albany: State University of New York Press.
- Celli, C., & Cottino-Jones, M. (2007). *A new guide to italian cinema*. New York: Palgrave MacMillan.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision. Sound on screen*. Translated by Claudia Borgman. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999). *El sonido – Música, cine, literatura...* Traducción de Enrique Folch González. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (2007). *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*. Traduzione Carla Capetta. Torino: Kaplan.
- Comuzio, E. (2002). *Storia del cinema italiano volume XI – 1965-1969*. G. Canova (Ed.). Venezia: Marsilio Editori.

Corbella, M. (2011). Notes for a dramaturgy of sound in Fellini's cinema: The electroacoustic sound library of the 1960s. *Music and the moving image*, vol. 4, n. 3, 14-13. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014>.

Corbella, M. (2015). Gino Marinuzzi Jr: Electronics and Early Multimedia Mentality in Italy. *Musica/Tecnologia*, 8-9, 95-133. doi: 10.13128/Music-Tec – <http://www.fupress.com/mt>.

Corbella, M. *Il pop sperimentali di Elio Petri. La musica, il suono e il problema del figurativo in Un tranquillo posto di campagna*. (Não publicado)

Corbella, M., & Meandri, I. (2015). Music, sound and production processes in italian cinema (1950-75): A few introductory Notes. *Musica/Tecnologia*, 8-9, 13-18. doi: 10.13128/Music-Tec – <http://www.fupress.com/mt>.

Cosci, Marco. (2015). "Acts of wisdom and trust": Sheets, Tapes and Machines in Egisto Macchi's Film Music Compositon. *Musica/Tecnologia*, 8-9, 135-155. doi: 10.13128/Music-Tec – <http://www.fupress.com/mt>.

De Benedictis, A. I. (2009). Gli esordi dello studio di fonologia musicale: "Il Risultato di un incontro fra la musica e le possibilità dei nuovi mezzi". In *Lo studio di fonologia. Un diário musicale 1954-1983*, 7-23, a cura di M. M. Novati. Milão: Ricordi.

De Rosa, A. (2017). *En busca de aquel sonido – Mi música, mi vida. Conversaciones con Alessandro de Rosa*. Traducción César Palma. Barcelona: Malpaso Ediciones.

Dunnage, J. (2002). *Twentieth Century Italy. A social History*. Great Britain: Pearson Education Limited.

Eco, U. (1991). *Obra Aberta*. Tradução P. De Carvalho. Coleção Debates – Estética. 8ª Edição. São Paulo: Perspectiva.

Frayling, C. (2000). *Sergio Leone. Something to do with death*. London: Faber and Faber Limited.

Frayling, C. (2005). *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*. New York: Harry N. Abrams.

- Grubbs, D. (2014). *Records Ruin the Landscape – John Cage, the Sixties and Sound Recording*. USA: Duke University Press.
- Holmes, T. (2008). *Electronic and Experimental Music – Technology, Music and Culture*. 3rd Edition. New York: Routledge.
- Iddon, M. (2013). *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Khan, D. (2001). *Noise, Water, Meat – A History of Sound in the Arts*. London: The MIT Press.
- Liperi, F. (2016). *Storia della Canzone Italiana*. Roma: Rai Eri.
- Mattioli, V. (2016). *Superonda. Storia segreta della musica italiana*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Mera, M., Sadoff, R., & Winters, B. (Eds.). (2017). *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. New York: Routledge.
- Miceli, S. (1994). *Morricone, la musica, il cinema*. Milano: Ricordi.
- Miceli, S. (2000). *Musica e cinema nella cultura del novecento*. Milano: Sansoni.
- Miceli, S. (2009). *Musica per film*. Segunda edição. Milano: Ricordi.
- Morcillo, M. G., Hanesworth, P., & Marchena, O. L. (Eds.). (2015). *Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittà*. New York: Routledge.
- Morreale, E. (2011). *Cinema d'autore degli anni sessanta*. Milano: Il Castoro.
- Morricone, E., & Miceli, S. (2013). *Composing for the cinema. The theory and praxis of music in film*. Translated by Gillian B. Anderson. USA: The Scarecrow Press Inc.
- O'Donnell, A. (2009). *Sound and music in film and visual media. A critical overview*. G. Harper (Ed.). New York: Bloomsbury.
- Rogers, H., & Barham, J. (Eds.). (2017). *The Music and Sound of Experimental Film*. New York: Oxford University Press.
- Scognamiglio, R. (2018). *Free improvisation: history and perspectives*. A. Sbordoni, & A. Rostagno (Eds.). Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Sisto, A. C. (2014). *Film sound in Italy. Listening to the screen*. New York: Palgrave MacMillan.

Solis, G., & Nettl, B. (2009). *Musical Improvisation – Art, Education and Society*. USA: University of Illinois Press.

Sorice, S. (2005). Ennio Morricone racconta... (parte prima). *Colonne Sonore*, anno 3, n. 12-13, 24-28. Milano: OttavaArte Edizione.

Tortora, D. (1990). *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*. Lucca: LIM.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 36

Figura 2.2 48

Figura 2.3 49

Figura 2.4 51

Figura 2.5 57

Figura 2.6 57

Figura 2.7 58

Figura 3.1 84

Figura 3.2 86

Figura 3.3 86

Figura 3.4 88

Figura 3.5 90

Figura 3.6 92

Figura 3.7 93

Figura 3.8 94

Figura 3.9 95

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 37

Tabela 2 81